

كلمة الطاهر وطار

عشرون سنة من الحضور

في مثل هذه الأيام من عام 1989، كنا، يوسف سبتي وأنا، نتداول في شأن إنشاء جمعية ثقافية، تكون الأولى من نوعها في العالم العربي.

فتحنا أولا، ملف المثقفين الجزائريين وإشكاليات التعامل معهم، هؤلاء مفرنسون، هؤلاء معربون، المفرنسون عموما، تيارات وفصائل، المعربون، ممزقون، بين يمين اليمين ويسار اليمين، معظمهم بدو، خطواتهم نحو الحداثة، مترددة، وقابلة للتراجع في اغلب الأحيان، أفضلهم وأكثرهم تفتحا، هو من لا يقف في الطريق حجر عثرة.

وصلنا إلى نتيجة، أن ليس هناك طبقة مثقفة، يمكن أن تشكل ثقلا في الميزان، ويمكن أن نستهدفها من خلال جمعيتنا.

فتحنا ثانيا، ملف التسمية، واستغرقنا أسابيع نقلب الأسماء الجزائرية الكبرى، هذا لا يعبر عن هويتنا، هذا لا يرتفع إلى المستوى الإنساني، هذا لم يبلغ العالمية، وتجنبنا التسمية بالمكان، كما فعل إخواننا المغاربة، حين اختاروا قمة توبقال، تسمية لإحدى منشآتهم الثقافية.

أخيرا اهتدينا إلى الجاحظ، فوجدناه عالما، ووجدناه أديبا، وجدناه مفكرا حرّا عقلانيا مسلما عربيا.

ورغم غرابة الاسم على الأذن الجزائرية وثقله، في اللسان الجزائري، فالجاحظ وكل ما ينسب إليه غريب في هذا البلد.

رتبنا، السبتي وأنا، كل الأمور، ووضعنا أكثر من سيناريو، ثم انطلقنا نجس النبض بدون أمل كبير، في أننا، بعد خمسة وعشرين سنة، من الحضور، نجني ثمرة بذرتنا هذه. الجاحظية بشعارها: لا إكراه في الرأي.

لم نقطع من المشوار سوى عشرين سنة 1989– 2009.

الطاهر وطار

Wattar77@hotmail.com



الحبيب.. حبيب دائما..

د.علي ملاحي

"أفكر في الجاحظية أكثر من تفكيري في نفسي"، ...كلمة مسؤولة قالها الطاهر وطار.. ليعبر عن ثقل المسؤولية الثقافية التي تؤديها جمعية الجاحظية في الحياة الثقافية الجزائرية. وهو الذي صنع عائلة ثقافية نادرة.. لم تحصل في العالم العربي.. باعتراف الحبيب وغير الحبيب.

يد الجاحظية التي مدّت إلى كل المثقفين ولا تزال كذلك.. وهي التي تحرص ببسالة على تفعيل الراهن الفكري والإبداعي من خلال برنامجها الثقافي المتواصل على مدار السنة من خلال نشاطات إبداعية ومحاضرات جادة تقدّمها أسماء ثقافية وفكرية فعالة..

وتمثل مجلة التبيين، لبنة ثقافية مهمة تساهم بهاالجاحظية في التعريف بالأقلام الجزائرية، مع انفتاح عميق على كل الأسماء العربية الأدبية والفكرية والنقدية التي تمارس حضورها هنا.. وهناك.. ولم تسمح التبيين نفسها بممارسة أسلوب الاقصاء على أي دارس أو قارئ أو أديب شاعرا كان أم قاصا.. والدليل على ذلك هذه الأبواب المخصصة لحقول متعددة من الدراسة إلى المقالة إلى الحوارات الثقافية المفتوحة، إلى الشعر والقصة، مع الدخول إلى عوالم ثقافية عالمية وعربية.

كل ذلك.. جعل من مجلة التبيين.. رؤية فاعلة لها مصداقيتها عند المهتمين.. ولابد من الإقرار أنها نافذة حية.. أبلى الطاهر وطار بلاء حسنا لتكون واثقة الخطى. وهي شهادة صادقة على ما قاله وطار المشدود بكل جوارحه إلى الجاحظية. المتفاعل مع المثقفين والمبدعين إلى درجة الغيرة.. وخير دليل هذه الرعاية وهذا الحرص على استمرارية المجلة ووقوف الجاحظية بنفس المقام المعتاد.. حتى وهو في موقف العلاج بعيدا.. ولا أخفي عليكم.. إذا قلت لكم إن الطاهر وطار يسمع ويرى كل دبيب في الجاحظية، ولا تفوته شاردة ولا واردة. تحدث في الجاحظية.. ينظم.. ويبرمج، وينبه، ويدعو الآخرين ويستقبل المثقفين عن طيب خاطر.

هذه الروح الكبيرة.. التي تجمع الجاحظيين، تمثل ظاهرة مميزة في الثقافة العربية.. وقد استطاعت الجاحظية أن تقدم الثقافة الجزائرية بقوة.. لأنها استطاعت ببسالة أن تجمع شمل المثقفين الجزائريين تحت برنوس واحد.

وللشهادة.. فقد أسعدنا كثيرا نحن الجاحظيين ونحن نسمع كاتبا كبيرا مثل رشيد بوجدرة يعترف للطاهر وطار بذلك، ويشهد بلسانه أن وطار كان سبّاقا لم شمل المثقفين.. شهادة دامغة تجعلنا نشد باعتزاز كبير على هذه الروح الابداعية العالمية التي تؤكد أن الكبير كبير دائما.. مهما حصل. ونحن لا نشك في نبل رشيد بوجدرة الإبداعي والثقافي. ولا نرى في خلافه الثقافي مع وطار خلافا أبديا جارحا ولا نريد أن تستمر طفرة الغضب لأن الإبداع بحاجة – في الجزائر– إلى هذه المؤازرة المعنوية –على الأقل– وهي مؤازرة تؤكد مصداقية مشروع وطار الثقافي الكبير.. والعميق. وهو ما يعني أن جهد الجاحظية الدؤوب لم يذهب أدراج الرياح..

من خلال التبيين.. نقول إن العبقرية تبدأ من هنا.. من هذه الروح العالية التي تتجاوز الشوفينية الثقافية والإبداعية الضيقة.

إن إقرار بوجدرة بالدور الريادي للطاهر وطار في تحويل بيته خلال السبعينات إلى حلقة أدبية يجتمع فيها الأدباء والفاعلون في الحقل الثقافي بالجزائر، متجاوزا في ذلك ما بينه وبين وطار من خلافات مؤكدا أنه لا ينكر على وطار أنه كان سباقا للم شمل المثقفين، حيث كان بيته ناديا أدبيا حقيقيا، وقد استطاع أن يجمع فيه كل المثقفين باختلاف توجهاتهم و كان بوجدرة نفسه من مرتاديه.. و كان للطاهر وطار كل الجرأة وكل الصبر في أخذ زمام المبادرة لجمع شمل المثقفين والأدباء في نادي ثقافي يناقشون فيه واقعهم وانشغالاتهم".

الفضل الثقافي للطاهر وطار مشهود.. ومعهود.. وللأمانة فقد كان وطار دائما يحس بغضب عندما لا يجد في فهرس المجلة دراسة أو مقالا عن المبدعين الكبار مثل رشيد بوجدرة وكاتب ياسين وبن هدوقة وواسيني الأعرج وأمين الزاوي.. وغيرهم..

إن الإشراف على مجلة مثل التبيين ليس مسألة سهلة، لما ينتظر منها من دور ثقافي ونقدي وإبداعي.. ولولا هذا الحرص الكبير من الطاهر وطار، وهذه الدراية في العمل..لما كانت المجلة على ما هي عليه.

إن مجلة التبيين، لا تتردد في تثمين إبداعات وأبحاث الدارسين.. وما نطلبه هو هذا الوقوف المعنوي -على الأقل- من قبل الجهات الثقافية المختلفة.. وقد كانت وزارة الثقافة ولا تزال تمدّ كل الرعاية.. المادية والمعنوية.. ولا شك أن الدعم المعنوي من المثقفين أنفسهم يمثل عملة مهمة لمواصلة المشوار الثقافي. ولا شك أن الاحتفاء بالطاهر وطار هو تسجيل موقف كريم يرفع معنويات الجاحظية ويزيدها طموحا.

إن الحكمة الأدبية تقول في سيرة الكاتب الكبير وطار أنه ظل الراعي الأمين للمبدعين، وقد كانت القاعات ودور الثقافة تتهافت عليه، احتضن تحت جلبابه الإبداعي مبدعين كبار بلغوا قمة الإبداع مثل واسيني الأعرج وزينب الأعوج وربيعة جلطي وأمين الزاوي والراحل عمار بلحسن والراحل بختي بن عودة وعمار يزلي ومحمد زتيلي واحمد حمدي واحمد منور وحمري بحري وبلقاسم بن عبد الله ويوسف سبتي ومخلوف عامر... دافع بحكمة المبدع الواعي عن مصطفى الغماري وعز الدين ميهوبي وعلي ملاحي ويوسف وغليسي وعياش يحياوي وعيسى لحيلح.. وكان حريصا في كل الأوقات على الدفاع عن الرأي والرأي الآخر، ومثلما كان عنيدا في شخصه كان حنونا وهو يربّت على كتف المبدعين.. بشكل سواء.. بعيدا عن المزايدات.. وكانت له لمسته الدافئة باستمرار.. وهذه سجيته التي لا يزال يعمل بها..

نقول هذا الكلام ونحن نحيي مرة أخرى كل المثقفين الجزائريين ونعدهم بحول الله أن يعود عمي الطاهر في القريب العاجل إلى بيته الثقافي الكبير.. ليضيف المزيد من اللمسات الثقافية والأدبية والفكرية..

حقا.. الثقافة.. بدون عمي الطاهر يشوبها يتم من نوع خاص.. لذلك نترقب كجاحظيين هذه العودة الجميلة لكبير الجاحظيين.. عمي الطاهر إلى بيت الجاحظية..معافى.. في كامل معنوياته كما عهدناه. ويكفي أن نذكر هنا أن زيارته التي اقتطعها ونحن بصدد اللمسات الأخيرة لهذا العدد أعطت للجاحظيين حيوية إضافية.

في نقدِ القصيدةِ المغربيّة

د. مصطفى الشليح

لعله كانَ سؤالا إشكاليا: هل يمكن اعتبار عدم الفهم، في نقد النماذج النصية المغربية، عتبة أولى للقراءة الواعية بالنسق والتأويل؟

ثمة إشارات متناثرة في السجل النقدي للقصيدة المغربية إلى أن الوعي بانتساب النص إلى نسق ينتظمه، ويمارس تأثيره فيه، وإلى كون النسق ذاته نتاج تراكم نصي يتوحد حين يتعدد؛ وهما، معا، يخضعان لجدلية تفاعلية، كينونة وسيرورة، وإلى أن تلك الجدلية تؤمّن إمكانية السفر في التاريخ من غير امحاء لجغرافية الذات والأسماء.

تلك الإشارات، قد تنبري عباراتٍ، كلما تأملنا صنيعَ النقد بالقصيدة المغربية أو صنيعَ القصيدة بالنقد المغربي إذا يتجاذبان ويتأهبان لبلورة ثقافة الهوية، أمدت التأمل بالمتاه الذي اقترفه الخوض الدراسي قبل الاستصحاب الشمولي لآليات اشتغال البنية الثقافية المغربية، وأمدته بالأسئلة، التي ظلت مرجأة أو لعلها بقيت مطفأة؛ فلما يتيسرْ لغير قليل من الخائضين ملاقاة القصيدة في اشتعالاتها وتحولاتها.

سؤال ثقافة الهوية واري،عن العيون، أسئلة تختص بهوية الثقافة ومساراتها التي يمكن أن يكون النص الشعري ذا مركزية منها.

ذهب الشعر بعيدا عن المقاربات الافتراضية ليكون المسعى تأريخا واصفا لشكل أدبي.

عدم الفهم كان يمارس فعلا تأويليا عفويا بلغة عادية لغياب مبادئ نسق أكبر يؤدي إلى "التأويلية العالمة التي تعيد بناء اللغة"[1] من خلال الفهم. هذه المفارقة أسهم؛ في انتشارها، "المسح الطوبوغرافي السياحي "للقصيدة من قبل المنصرفين إليها، فكاد الصنيع النقدي يكتفي بخارجيات النص، وكاد لا يقترب من أفضيته الداخلية إلا لاقتناص شاهد، أو لتقصص معلومة، أو للظفر بما اعتبر من قبيل فنية التعبير، أو بالألوان الفنية للقول الشعري.

إنّ العدول بالفهم ذاته من الانتباه إلى استكناه ماهيته مدين إلى الكتابات النقدية الحداثية أو القريبة من الحداثية، في المغرب، التي أرختْ لقطيعة منهجية مع التلقي الانطباعي للقصيدة، وللأشكال الثقافية بشكل عام، واختارت السؤال المعْرفيَّ للنص الأدبي حدثا وسياقا ونسقا.

وقد تكون الجامعة المغربية عملت على تجذير هذا التحول من خلال برامجها التأطيرية من جهة، وعبر الرسائل والأطاريح التي تقدم للمناقشة من جهات أخرى، والتي أنتجت مدارات ثقافية مختلفة تقرأ بلغة عالمة ما كان يقرأ بلغة حالمة، وتكتب التاريخ استنادا إلى راهنه وليس اتكاءً على كامنه الجمعي في الذاكرة التراثية.

ولعل د.محمد مفتاح أن يكون، وباحثين آخرين، من الذين عملوا على تلوين المساحة النقدية بما يسعفُ في بيان التحول من النقود التأثرية إلى نقد معرفي يقول عنه: ".. وهذا ما توخيناه باقتراحنا مفهوما نحتناه من: الثوابت والتاريخ "التواريخ" وبنينا الكتاب على هديه حتى نبدأ نسير نحو مقاربة، جديدة لتحليل النصوص ندعوها "النقد المعرفي" على غرار الدلالة المعرفية وعلم النفس المعرفي والأنثربولوجيا المعرفية؛ وسيكون سداه ولحمته مفاهيم مستوحاة من المنطق والرياضيات واللسانيات والسيميائيات والعلوم المعرفية

وفلسفة الذهن؛ وهي -كما يدرك حكماء الأمة- علوم هذا العصر."[2]

هذا النقد المعرفي كان هاجسا تصوريا ومنهجيا، عند محمد مفتاح، منذ كتاباته الأولى التي أسست لمشروعه النقدي الذي ينبني على مبادئ أجملها د.أحمد بوحسن على النحو التالي:

1. مبدأ الاستمرار المنتظم بإصدار مؤلف كل سنتين تقريبا.

2. مبدأ الجمع بين الممارسة النظرية والتطبيقية.

3. مبدأ تناسل ونمو المشروع بخروج مؤلفاته الواحدة من صلب الأخرى.

4. الفرضية الأساسية للمشروع: الدعوة إلى الجهاد والاتحاد، وهي نواة أطروحته للدكتوراه حول: "الخطاب الصوفي. مقاربة وظيفية"[3]

5. الفرضيات الخاصة المتفرعة عن الفرضية الأم.

6. الانتقاء والترجيح بتشييد البناء النظري لمشروعه وبنقد النظريات المتفاعل معها.

7. القراءة المضاعفة المراوحة بين الكتابات الغربية والكتابات العربية الإسلامية.

يرى د.أحمد بوحسن أن "أهم أفق فتحه مشروع محمد مفتاح هو قدرة الخطاب العربي على استيعاب مختلف النظريات والمناهج والمفاهيم. ثم قابليته للإفصاح عن نفسه كلما دخلنا إليه بأدوات علمية جديدة وتصور نظري أوسع. والنتائج التي توصل إليها المؤلف أكبر دليل على ذلك. ولهذا فإن رهان المشروع مازال مفتوحا ما دمنا نؤمن بأن الخطاب العربي الإسلامي مفتوح كغيره من الخطابات الإنسانية على كل مجهود علمي وفكري جاد"[4]

كانت الأطروحة المركزية لمحمد مفتاح، ناقدا، علامات الدعوة إلى الجهاد والاتحاد في الكتابة الصوفية وفق مقاربة وظيفية تتحرى "طريقا يتوخى الكشف عن الظاهرة الصوفية، وإيضاح عناصرها، وعلاقات بعضها ببعض ثم صياغة كل ذلك في "نسق" على أنه "نسق" مجتمعي تتعرض بعض عناصره للانخرام، عاجلا أو آجلا، إذا ما أحدثت ثورة في البنية التحتية، وأوضح دليل على هذا غياب بعض عناصر"النسق" الأندلسي والمدني بالقياس إلى "النسق" البدوي الذي هوالنموذج. ونتيجة هذا أنه قابل الاضمحلال بحذافيره، وقابل للرجوع إلى النموذج الأمثل تبعا لصيرورة التاريخ ووجهة صانعيه."[5]

وتبعا لذلك تبلور السؤال النقدي، عند محمد مفتاح، في البحث عن الأوليات التي حكمت الثقافة المغربية وجهتها، وعن تفاعل النسق مع محيطه الخارجي، وعن ديناميته التي تكفل حقبيته.[6]

دينامية النسق بيان لدينامية الثقافة المغربية وانتظامها؛ "نسق دينامي معقد وغير خطي؛ ومع ذلك فإن خطيته وتعقيده لم يجعلا منه نسقا متسارع النمو متشعبه إلا في أوقات قصيرة.."[7].

ولعله كان سؤالا يهجس بمقدماته، قبلا، حين يقول: "أما أطروحتنا فنحن نزعم أن الروح الناظم للأدب المغربي هو الدعوة إلى الاتحاد للقيام بالجهاد. ومنهاجيتنا التي نوظفها للبرهنة على الأطروحة منهاجية نسقية اجتماعية معطاة ومبنية.."[8]؛ وهي الناظرة في "النواة الموجهة للثقافة المغربية بما فيها من علوم شرعية وعقلية وأدبية، والأدبية بما فيها من شعر فصيح بمختلف أغراضه وعامي بتنوع تجلياته؛ والنواة هي: الدعوة على الاتحاد والجهاد...، "ب" اعتبار الأدب نسقا فرعيا من نسق مجتمعي عام واعتماد المقايسة لإثبات العلاقة بين الأنساق.."[9]

النسق الدينامي، في تصور مفتاح، اعتبرناه النسق الأكبر الذي أجرى تحولات أنساق صغرى

في الثقافة المغربية، وأجرى ماءً للقصيدة قد يكون ألبسها خصوصيتها أو بعضا منها،

وقد كان للتصوف اليد الطولى في تشييده ــونحن نميز، هنا، بين التصوف، تربية وطريقا وبعض أشكال الطرقية التي راجت، وكانت لها مواقف غير ذات هاجس توحيدي وطني ــ، وفي ضمان سيرورة الثقافي في المجتمعي، بالحمولة الحضارية للثقافة، وفي سريانه على امتداد تاريخ الأدب المغربي، وعبر الحقب الأربع التي يقترحها محمد مفتاح، والتي تتصل، رمتها، بالاتحاد للجهاد[10]؛ وليس شرطا أن نكون متفقين معه فيها. وهذا موضوع آخر.

ذلك النسق الأكبر جامع انطولوجي تتحدر منه أنساق مختلفة تنتظمها علاقة مماثلة تؤذن بالتنامي التاريخي للفعل الثقافي، وتفوض، له، إمرة توجيهية للأشكال التعبيرية، وتعرب، عنه، من حيث العلاقات التفاعلية القائمة بين عناصره ومكوناته.

هذه الشبكة من التجاذبات الحادثة بين الناقد والثقافة، ثم بينه والإبداع، فبينه والقصيدة، هي التي كانت سؤالنا إذا نحن نتأمل نماذج دراسية اقتربت من القصيدة المغربية دونما عدة منهجية، ومن غير نسق يحدد المفاهيم، فالمفاهيم معالم، وفي غياب رؤية شمولية لماهية تشكل الثقافة المغربية، وبمنأى عن استشفاف حوارية الأنساق واستقلاليتها، وبعيدا عن كون الثقافي ليس رهينا بالسياسي نموا واطرادا فخبوًا ورمادا.

الرحلة في جغرافية تاريخ السعة النصية للثقافة المغربية خوّل، لمحمد مفتاح، أن يجعل المسافة التأويلية مؤسسة على نقد معرفي يأخذ "بالمقومات السياقية المستقاة من تفاعل المفاهيم ومساق الخطاب وسياقه ضمن بنية شاملة"[11]، وأسعفته في تصيير المفاهيم معالم لإبدال قرائي أتى يتلمس العمق الثقافي لبلاغة القصيدة المغربية تحديدا وإن كان لما يرصدُ لها، بعد، مؤلفا مستقلا يتناولها؛ علما أنه، في كتابه الأخير عن "الشعر وتناغم الكون"، عاد إلى التصوف نسقا أكبر وإلى الشعر أفقا أقدرعلى إحداث التناغم، وكأنه يستدرك، على الخطاب الصوفي، ما لم يشتمل عليه، وكأنا نحدس أن الهاجس النقدي في كتاباته يتأطر في التناص بين الذات والعالم.

للنسق، عند محمد مفتاح، حد مفهوميٌ يرى أنه "عبارة عن عناصر مترابطة متفاعلة متمايزة، وتبعا لهذا فإن كل ظاهرة أو شيء ما يعتبر نسقا ديناميا، والنسق الدينامي له دينامية داخلية ودينامية خارجية تحصل بتــفاعله مع محيطه؛ والدينامية إما خطية أو غير خطية، وغير الخطية إما انعكاسية أو غير انعكاسية؛ على أن نظرية التكرار تؤكد رجوع كل نسق إلى حالة أولية في نهاية أمد طويل، وهذا التكرار هو ما يدعى بالحقبة.."[12].

وكان قد رأى، قبلُ، أنه "ليس هناك تحديد للنسق متفق عليه، فتحديداته تتجاوز العشرين؛ ومع ذلك يمكن أن نستخلص نواة مشتركة من تلك التحديدات. والنواة هي أن النسق مكون من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التي يترابط بعضها ببعض مع وجود مميز أو مميزات بين كل عنصر وآخر. اعتمادا على هذا التحديد يمكن أن نستخلص عدة خصائص للنسق:

أ. كل شيء مكون من عناصر مشتركة ومختلفة فهو نسق.

ب. له بنية داخلية ظاهرية.

ج. حدود مستقرة بعض الاستقرار يتعرف عليها الباحثون.

د. قبوله من المجتمع لأنه يؤدي وظيفة فيه لا يؤديها نسق آخر.

وبناء على هذا الخاصية الأخيرة يمكن أن يستنتج أن هناك أنساقا فرعية تتولد من نسق عام؛ والأنساق الفرعية تستلزم صفتين اثنتين؛ هما التراتبية والاستقلالية.."[13]

ارتأينا عطوفا على المرجعية النظرية، لمحمد مفتاح، في سوقها للمفاهيم معقولة وللمعالم محمولة على التحديدات، ليتم البيان المائز بين مقاربتين نقديتين عرفتهما القصيدة المغربية، وبين نمطين من انصباب النظر على النص من حيث هو إشكال إبداعي، وليس باعتباره شكلا تعبيريا ذيليا للتاريخ أو معطوفا على أبجدية التواصل.

قدمنا النمط الأول يتلمس مشروعيته، في الاستماع إلى النص من كونه انعكاسا جماليا للواقعة الاجتماعية، ولعله كان يؤثر استماعا إلى ما يفسر به النص من وقائع تعفيه من تفسير الواقعة انطلاقا من النص.

وأما النمط الثاني من المقاربات فلقد هم به الطرح الإشكالي فاستبقا إلى الإطار لتعيينه، وإلى المدار لتحيينه حتى يتيسر استيعاب النسق المؤطر للنص، وحتى يتسنى استصحاب النص لتفقد الإبدالات التي قد يُسربها إلى النسق، في حمية ديناميته، لتتناسل أنساق أخرى تتحاذى وتتقاصى، عبر تحويلات تفاعلية الواحد المتعدد.

عندما يتدثر الناقد برؤية تصورية ذات برنامج ومنهج محددين، وعندما يسكن المغامرة اللغوية التي يورطه فيها النص مؤازرا بوعي ذي استبصار شمولي ورؤياوي، وكلما تلفت، حواليه، ليقرأ تاريخ مختلف الأشكال الثقافية، ومؤتلف الأنواع الأدبية، كان الصدور إلى النص باقتدار فاعل يكون كتابة إبداعية ثانية. أو ليس النقد كلاما على كلام؟

كانت القصيدة المغربية تبحث عن الناقد الذي يؤالف بين التنظير والتطبيق، وعن الناقد الذي يسامت الشاعر في إدراك أسرار الصناعة الشعرية، ويند عنه بالقدرة على اختراق حدود اللغة إلى ما وراء اللغة تأويلا، ويرد عليه تجنحه البللوري إلى الجمال بامتياح ماء الأفق جناحَ انتشار في الكون الشعري تخييلا.

كان الشاعر المغربي يبحث عن ناقد يناظره ويسأله عن كأس العبارة، وعن الكرمة اللغوية، وعن الحكاية الأولى التي لما يروها. كان يبحث عن الشبيه.

ذلك الشبيه كانَ يوقف أعمدة ليجلس إليها حين اقترابه من القصيدة. أسلس للذاكرة ما في جبته، ومن خطراتها كان يأتي ليقرأ النص الذي يتأبّى عليه، ومن شذراتها كان يفتي كأنه يحكي الذي تتزل إليه، مجتزأ، من التراث؛ وما هو بتراث، إن هي إلا نثرات ضمت لفقا إلى لفق، وليس منها روح التراث. لم يكن شبيها الناقد الانطباعي الذي دانى القصيدة المغربية نضوا من المسامتة المعرفية والبيانية.

لقد وعى محمد مفتاح أن النص الثقافي المغربي لاينقاد، باعتباره نصا مغلقا يتحرى فيه الباحث اعتماد الوارد النصي مستقلا عما عداه، ولكنه يتدانى والدارسَ إذا كان نصا مفتوحا على التاريخ. النص الثقافي المغربي نص هوية وهوية نص يجسدنه نسق تداخل فيه كل شيء بكل شيء. تلك خصوصيته العميقة التي لاتعطيه تميزا ولا تمايزا عن غيره من النصوص التي يشترك معها في كل شيء أيضا.

من ثمة قاربَ هذا النص الثقافي، بمنهاجية نسقية شمولية متنامية من "الخطاب الصوفي" إلى "الشعر وتناغم الكون"، وكان، في تلك المقاربة المفردة بصيغة الجمع، يشملُ الصناعتين بالسؤال، ويُعمل النظر في الفكر والشعر والنثر، وكأنه يتأمل تاريخ الأفكار في الحضارة المغربية من خلال النصوص، ويتوسل بالنصوص لاختبار ما انتهت إليه بما انتهى إليه. كان يبحث، في النص الإبداعي،

بمقصدية متصلة باستراتيجية تصاعدية لقراءة الذات في ضوء جدلية الماضي والحاضر؛ "لهذا، فإن الباحث العربي المعاصر مطالب بأن يعيد قراءة كل تراثه مقتديا بتجارب الأمم الراقية في تعاملها مع تراثها حتى يعيش في وئام مع كينونته ووجوده وصيرورته"[14]. بذلك ختم كتابه عن "التشابه والاختلاف."

قراءة الذات، وجوديا وإبداعيا، كتبت مقاربات القصيدة المغربية، عند محمد مفتاح، من خلال نماذج مؤثرة يمثلها أحمد المجاطي ومحمد الخمار الكنوني وعلال الفاسي. تلك المقاربات شهدت أخذا متناميا من البناء إلى الحوار إلى النسق، على امتداد عقد ونيفٍ من الزمان، كان فيها الناقد مأخوذا بالتجريب المنهاجي الذي لم ينفصل عن البؤرة الموجهة التي تبدت أماراتها في"الخطاب الصوفي" وتبلورت "في سيمياء الشعر القديم[15] وفي"تحليل الخطاب الشعري"[16]، واسترسلت، في مؤلفات أخرى، بصيغ نقدية تم الإلماع إليها آنفا.

اختارت مقاربة قصيدة "القدس"[17] لأحمد المجاطي أن يكون "نمو النص الشعري"[18] لها عنوانا، وارتأى صاحبها أن تكون ذات فضاء يتأثث، فيه التناول الموضوعاتي، ومستوى رمزية الصوت، ومستوى انسجام الوجود، ومستوى التفاعل في النص، ومستوى الانسجام في النص، وتأويل الفضاء.

كان القصد منها "تقديم بعض المبادئ الكلية التي تكون وراء إنتاج أي خطاب مهما كان نوعه، منها ما هو فيزيولوجي ونفسي واجتماعي، ومنها ما هو تجليات لها وحاصل عنها؛ فالإنسان مزود بهذه القدرات لإنتاج أنواع جديدة من السلوك أو إعادة إنتاجها في تسلسل لانهائي انطلاقا من نموذج أومن نماذج محدودة العدد في زمان- فضاء معين لأداء رسالة منسجمة ذات معنى ودلالة. وبهذا المفهوم نتجاوز الانغلاق البنيوي ونربط النص بخلفياته المتعددة. على أن هذا الانفتاح يجب أن يتم عبر النص وبه في حدود الإمكانيات التي يتيحها لا أن يتخذ تعلة لاستعراض ما يعرفه المحلل من معلومات تشريحية واجتماعية ونفسية.."[19]

وانصرفت مقاربة "قصائد إلى ذاكرة من رماد"[20] لمحمد الخمار إلى "تناسل الخطاب الشعري"[21] عنوانا، باعتماد الخوارية مقوما منهاجيا، عبرالحوارين الخارجي والداخلي، وبالاستناد إلى الانسجام إجراءً.

يقول:"اتجهت إلى استكشاف آليات تناسل النص موظفا مفهوما إجرائيا هو "الانسجام" أي أني أفرض أن هناك علاقات تركيبية ومنطقية ودلالية وزمانية -فضائية تربط بين أجزائه، عليّ أن أفسرها إذا كانت ظاهرة، وعليّ أن أجتهد في الكشف عنها إذا كانت خفية."[22] وبادٍ التماسك التصوري بين المقاربتين الذي يحيل على ما هجست به السوابق واللواحق العاطفات على النسقية اختيارا منهجيا في الدرس النقدي.

كان الوقوف النقدي، عند قصيدة علال الفاسي[23]، مرآة نسقيةٍ معرفيةٍ تقرأ نسقية جمالية. اعتمد الناقد ثلاث فرضياتٍ لدراسة شعره:

1) إن فكرعلال الفاسي نسقي.

2) إن الشعر يمثل التجربة الإنسانية في أصالتها وفطريتها.

3) إن الشعر له مقاصد مثلما للفعل الإنساني الواعي مقاصد.[24]

يقول محمد مفتاح، في شاهد ذي طول آثرنا إيراده لأنه يبلور نسقية المعرفة النقدية التي أطرت تجربته الكتابية من حيث احتسب أنها تسييج لنسقية تصورية عند علال الفاسي مفكرا وشاعرا: "نكتفي بهذه الاقتباسات[25] التي تبين أن تفكير علال الفاسي كان نسقيا، بل إنه كان

يتبنى المنهاجية النسقية بوعي وبقصد وإصرار. ذلك أن ماجاء في أقواله السابقة يفرع النسق إلى مكونات ثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية وعلمية، وأن كل مكون يتفرع إلى أجزاء، وأن كل جزء يتشعب إلى عناصر؛ ومكونات النسق وأجزاؤه وعناصره متفاعلة ومتعالقة وذات وظائف وغايات، والمقاربة النسقية جعلت علال الفاسي يفسر مكونا بمكون ويقارن جزءً بجزء، ويوازن عنصرًا بعنصر، ويعير الاهتمام إلى ما في الكون من جماد ونبات وحيوان وإنسان، وإلى أفراد الإنسان من ذكروأنثى وكبير وصغير، وإلى كل فعاليات الإنسان من أرقى الأفكار إلى "تافه" الألعاب، ويفكر في كل القضايا الوطنية.. كما تبنى نتائج المقاربة النسقية العقدية والاجتماعية بما تعنيه من دعوة إلى الإصلاح بالحكمة والموعظة والحوار والمسامحة.

إن هذا التوجه النسقي لدى علال الفاسي، يفترض فهم شعره بفكره، وفكره بشعره، سواء أكان الفكر متعلقا بالإصلاح أو بأصول الفقه، أو بالفقه، أو باصول الدين.."[26]

ثمة إشارات:

- ألا يمكن أن نقرأ محمد مفتاح من خلال علال الفاسي؟
- ألا يدعم ما قلنا به من نسقية الثقافة المغربية إنتاجا وتلقيا ورواجا؟
- ألا يؤكد ما ذهبنا إليه من وجوب استشفاف هوية النص قبل أية مغامرة لغوية؟
- ألا يمكن، مجددا، أن نقرأ نسقية علال الفاسي بسيميائية محمد مفتاح؟
- أليس المثقف المغربي، إذن، ذا تواصل تفاعلي مع تراثه المحلي ورجالاته؟

لعلها إشارات تأتي لها عبارات لتعقب أشكال التفاعل، في الثقافة المغربية عموما، وفي النص الشعري منها خصوصا، ولكنها أمارات منبئة بوعي نقدي مختلف عن السائد من الكتابات ذات اللبوس العابر غير النافذ. وقد قلنا عنه، في استهلال هذه المقاربة، أنه يعوزه الطرح الإشكالي للنص، ولطرائق الاقتراب من النص. ويعوزه التمثل الشمولي للنسق الأكبر وللأنساق المتفرعة منه، وللتجاذبات التفاعلية بين تلك الأنساق، ولانزياحات الذات عن معيار التشابه إلى حيث التميز والتمايز علامتان للكينونة النصية إبداعا وتلقيا وترويجا.

لعلها إشارات لسؤال القصيدة المغربية الذي أمعنت تجارب نقدية ثانية في محاذاته.

لعلها تجاربُ تنظر إلى الفضاء الشعري المغربي وإبدالاته مجردا عن نسقه/ أنساقه.

لعل القصيدة المغربية، كما هي حال الإبداع، كانت أكبر من النقد في مشتمله.

لعل الممارسة النقدية المغربية لما تنتهج احترافيتها بعد، ولما تنتبه إلى الشعرفعلا ثقافيا.

لعل المشهد الثقافي، برمته، أنهكته إكراهاتٌ ذهبت بالفعل القرائي إلا استثناءات.

لعلها إشارات إلى حتمية تلمس السؤال الإشكالي، وإلى الاستنارة بنقد معرفي يروم بناء الذات، لكتابة التاريخ، بروح مختلف، عوض نقد ثقافي يبحث عن المضمرات النسقية[27] في مجتمعات عربية ما برحت ذات خطو إلى الظاهر تقرأه لتكتب سؤال النص النقدي العربي.

الهوامش

1. رينرروكاتز: تحولات التأويلية. ص47. ترجمة: فريق الترجمة في مركزالإنماء القومي، مجلة العرب والفكرالعالمي. العدد التاسع. شتاء 01990
2. محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم. النقد العربي والمثاقفة. ص278، المركز الثقافي العربي. الدارالبيضاء- بيروت 2000. ط1
3. محمد مفتاح: الخطاب الصوفي. مقاربة وظيفية، دار الرشاد الحديثة. الدار البيضاء. 1997. ط1

4.أحمد بوحسن: المشروع النقدي لمحمد مفتاح. ص121- 132، مجلة فكر ونقد. العدد 20. يونيو 1999. المغرب.
5. محمد مفتاح: الخطاب الصوفي.. ص6. م س
6. محمد مفتاح: المفاهيم معالم. نحو تأويل واقعي. ص137، المركز الثقافي العربي. الدارالبيضاء- بيروت 1999. ط1
7. نفس المرجع. ص136
8. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف. نحو منهاجية شمولية ص163، المركز الثقافي العربي. الدارالبيضاء- بيروت 1996. ط
9. نفس المرجع. ص158
10. نفسه. ص163
11. محمد مفتاح: مجهول البيان. ص9، دار توبقال للنشر. الدارالبيضاء 1990. ط1
12. محمد مفتاح: المفاهيم معالم.. ص135. م س
13. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف.. ص158 — 159
14. نفس المرجع. ص215
15. صدر، في طبعة أولى، عن مطبعة النجاح الجديدة. الدارالبيضاء 1982
16. صدر، في طبعة أولى، عن دارالتنوير للطباعة والنشر. لبنان 1985
17. أحمد المجاطي: الفروسية. ص55
18. محمد مفتاح: دينامية النص. ص49، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء- بيروت 1987. ط1
19. نفس المرجع. ص 77
20. محمد الخمار الكنوني: رماد هسبريس. ص 71-77، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء 1987. ط1
21. محمد مفتاح: دينامية النص. ص103. م س
22. نفس المرجع. ص 119
23. علال الفاسي: الديوان. 4 أجزاء. مطبعة الرسالة. الرباط
1. جمع وتحقيق: عبد العلي الودغيري. 1983
2. إعداد وتحقيق: عبد الرحمن الحريشي. 1987
3. إعداد وتحقيق: عبد الرحمن الحريشي. 1988
4. إعداد وتحقيق: عبد الرحمن الحريشي. 1989
24. محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم.. ص153. م س
25. علال الفاسي: النقد الذاتي. 1999
يقول: "يجب أن يحيط تفكيرنا بكل العناصر الروحية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والقومية، وأن ينظر إلى كل واحدة منها مفصلة إلى أجزائها المتعددة وإلى غصون تلك الأجزاء المتفرعة، وأن ينظر إلى مجموعها كتركيب لابد منه لتحقيق المثل الأعلى الذي نصبو إليه، ثم إلى علاقة كل واحد منها ببعضها، ومكانه في الانسجام الكامل لمجموع تلك العناصر." ص26
ويقول: "إن التفكير شموليا هو أن نستحضر أثناء اهتمامنا بعمل ما جميع أجزاء البلاد وعناصر الأمة. إنه أن ينظر إلى وطننا ككل لا يقبل التصور إلا كاملا، وإلى النفع بخير لا يمكن تحقيقه إلا شاملا." ص25
ويقول: "إن الطبيعة سلكت نفس النسق في تكوين الأشياء وفي ربط بعضها ببعض حيث وضعت نواميس عامة يخضع لها كل الكائنات المتفاعلة. وإذا أردنا أن نسيروفق طبيعة الأشياء فيجب أن ننظر إليها ككل ضروري التجمع، وأن ننظرإلى أبسط مقوماتها كشيء لا محيص عنه لتكوين العالم وإنجازه." ص27
26. محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم. ص154-155
27. عبد الله الغذامي: النقد الثقافي. قراءة في الأنساق العربية. ص77 وغيرها، المركز الثقافي العربي. ط1. الدارالبيضاء 2000

النقد الشكلاني/ الرؤية والمنهج

د/علي ملاحي
جامعة الجزائر

1- البدء من هنا:

الأدب يكتسب أدبيته بشكله، إنه كيان مكتف ذاتيا، وليس نافذة ندرك من خلالها الكيانات الأخرى، فالمضمون وظيفة للشكل الأدبي، وليس شيئا يمكن فصله عنه، أو إدراكه من خلفه أو من خلاله. (1)

يطرح هذا التصور وجهة نظر نقدية شكلانية معرفية بحتة لها معالمها التي يمكن حصرها في الاعتبارات الأساسية التالية:

1- الأدبية شكل. والشكل لا هو الدال ولا هو المدلول إنما هو بنيتهما. هو الاتحاد الجمالي الذي يتحول بموجبه الخطاب من مجرد إشارة إلى تعبير مشحون لا يسمح فيه لأحد أن يفك الترابط العميق بين القطبين الأساسيين للدليل في صورته الأكوستيكية ومتصوره الذهني بمفهوم دي سوسير الذي يمثل منطلقا عميقا لهذه الرؤية النقدية التي اقتنعت بما لا مجال فيه للنقاش أن العمل/الخطاب/الأثر الأدبي هو(شكل) ناجم عن اتحاد المحتوى بالسلسلة الصوتية المنتظمة في نظام واحد ينقل رسالة جمالية إلى جانب الرسالة الدلالية. وهو ما يعني انتفاء صفة"الشكلية" بمفهومها السلبي الذي يعنى العناية بالمظهر الخارجي (الدال/الصورة الصوتية/الصيغة الخطابية) على حساب المظهر الداخلي (المدلول/المفهوم/ المعنى المفترض للخطاب). هذا الحس التحليلي ليس مجرد فرضيات عمومية، وإنما هو إطار معرفي مستمد بشكل دقيق من ذلك المعيار الألسني الذي صاغه دي سوسير في مشروعه العلمي الكبير الذي أسداه للمعرفة الإنسانية بوجه عام وهو ما تجسد لدى الدارسين في صورة ثنائيات . ومنها ثنائية الدال والمدلول

التي تحولت إلى مشروع علمي وواسع النطاق في المعارف المختلفة. وعلى رأسها النقد الأدبي.

2- الخطاب الأدبي/ أو الدليل الأدبي مكتف ذاتيا، لأنه متكامل لا نقصان فيه، قادر على تأدية كل الوظائف، مغلق لا يحق لنا أن نحذف منه شيئا أو نضيف إليه... هو مغلق لا بمعنى متحجر، وإنما لأنه يملك أدوات التواصل. ويوصف العمل الأدبي لذلك بأنه عمل شمولي موحد، لا يصح الدخول إليه من خلال عنصر من عناصره بما في ذلك لغته أو معناه لأن ذلك يؤدي إلى كسر نظامه المتنامي الذي لا يقبل التجزؤ أو الاختزال. وقد لخص الشكلانيون ذلك في الوصول إلى إقامة علم مستقل يضع الأدب كموضوع له(2)

3- الخطاب الأدبي في شموليته ناتج عن تضافر عدد من الكيانات أو الوظائف (الاجتماعية، النفسية، الثقافية، الأيديولوجية، الفكرية السياسية...والجمالية والبلاغية.) بحيث تشكل كل وظيفة جزءا لا يتجزأ من هذا الكل المتكامل الذي ينصهر فيه كل شيء في تشكيل جمالي مثلما تنصهر الأطعمة التي نتناولها والمشروبات... في دورة دموية واحدة يضخها القلب إلى أنحاء الجسم، ويكون من المستحيل وظيفيا فصل هذه الأطعمة داخل الأوعية الدموية، والأمر نفسه بالنسبة للخطاب الذي تتحول مواده الأساسية إلى بنية شمولية. لا تقبل

التعامل مع جزء منها على حساب جزء آخر، ولا يحق فصل عنصر عن بقية العناصر الأخرى المنصهرة في وحدة النص/ الخطاب.

فكرة طالما عبر عنها بعض الدارسين البلاغيين باسم الشكل والمضمون. وقد جسدوا ذلك في قاعدة معيارية خضع بموجبها النص لهذه الثنائية القاهرة(شكل ومضمون). معيار رفضه هذا التصور الذي تضمنه النص النقدي المشار إليه. وهو نص ينتمي إلى المدرسة الشكلية النقدية التي تهيأت لها الأسباب المعرفية أن تتأسس في ظل سيطرة المفاهيم التاريخية والبلاغية والاجتماعية واللغوية التقليدية الأمر الذي أوقعها في صراع معرفي ضيق، ومحدود الأفق، انتهى بدخولها في مواجهة حادة مع المدرسة الماركسية التي انتهت إليها العهدة السياسية وصار بيدها الحل والربط في الفكر والأدب والاجتماع.. وهي المدرسة التي شاع اسمها بين الدارسين-تجاوزا- باسم المدرسة الشكلانية. وهو اسم أثيرت حوله الكثير من الأسئلة.. التي تستحق الشرح والمراجعة والإجابة لما كان لهذه المدرسة من دور فعال في حركية النقد ومناهجه التي انبثقت بعد ذلك في الجوهر من خلال ما تبنته من مفاهيم دامغة مؤسسة ولما واجهته من ضغوطات سياسية بشكل خاص.

2-الشكلانية موقف نقدي:

لم تكن الشكلانية مجرد نزعة مفارقة للمعيارية البلاغية ولا التحليل الأرسطي أو منهج شرح النصوص في طبعته الفرنسية ولا التحليل التاريخي ولا النزعة التعليمية التي دأب الدارسون على تبنيها في تقريب النص من المتلقين- على اختلاف مستوياتهم التعليمية- وإنما كانت نزعة نقدية محضة. هدفها وضع استراتيجية بعيدة للدخول في عملية اختبار قصوى مع مختلف الخطابات الأدبية لتحديد ماهيتها الجمالية ومعرفة درجة جاذبيتها بما يتماشى مع خصوصية جنسها. ويكون ذلك من خلال الدخول في حوار مباشر مفعم بروح الألفة والانسجام والالتحام. وقد جاءت الشكلانية بوصفها تطبيقا معرفيا أدبيا للمقولات اللسانية السوسيرية والتي تختصر علميا في المبدأ السوسيري الذي يؤمن بحتمية دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها (3) وهو المبدأ الذي أرست الشكلانية وجودها العميق على منواله، واستطاعت أن تبني نفسها بنفسها خطوة خطوة بعد ذلك. ويمثل هذا الموقف في جوهره ثورة نقدية وانقلابا جذريا في التعامل مع الأعمال الفنية. موقف يلتقي مع دي سوسير في فحصه للغة، بوصفها كيانا يكتفي بذاته ويبرر ذاته؛ موقف صاغه جاكبسون كذلك بقوله:"السمات البنيوية المميزة توجد عي العمل نفسه وليس في مؤلفه، في القصيدة لا في الشاعر"(4)

لقد انفتح دي سوسير على اللغة بوصفها نشاطا ذهنيا جماعيا، وعمد إلى تحليلها تحليلا ألسنيا محضا، وكان سباقا في ذلك، وجاءت الشكلانية المنبر الثاني الذي ساهم في بلورة الحس النقدي المعاصر في خطواته المنهجية الجديدة، وكانت رائدة في خطوتها العلمية هذه والتي سمحت لها بالدخول إلى عالم النص الأدبي، مطبقة إجراءات لم يسبق لدارس أو اتجاه نقدي إن أقامها على هذا النحو العلمي العميق.

استطاعت المدرسة الشكلانية أن تكتشف – على غرار اكتشاف دي سوسير للعلامة أو الدليل مبادئ نقدية رائدة في التحليل الأدبي وكان لهذه المدرسة فضل السبق النقدي في الإفصاح عن ثقافة النص الإبداعي العميقة. ودعوة الدارسين إلى مواجهته لاكتشاف قدراته الجمالية الخلاقة باعتباره وحدة شاملة لا عناصر مركبة في تشكيل بسيط. لقد أقرت.. بعمق أن الخطاب الأدبي معقد.. وفي ذلك

يكمن جماله ووحدته، ومن ثم دعمت فكرة تكثيف الجهود لخلق علم مستقل وملموس (5) يكون الأدب موضوعا لدراساته. وهو في ذلك ينحو لاختبار النص في ذاته؛ في مركباته وأدواته ووظائفه، أي من خلال ذلك المجموع أو الكل الذي هو في نهاية المطاف جوهر مادته ودليل وجوده وعنفوانه وحيويته (6) وهو ما سماه جاكبسون الوظيفة الشعرية/ الشاعرية/ وهي بمثابة عنصر مميز لا يمكننا اختزاله آليا إلى عناصر أخرى.

إن طاقة النص الإبداعية كامنة فيه، ولا تحتاج إلى بلورة تلك الروح القدسية العميقة التي تسري في أوعية النص –علاقاته المتضافرة إلى درجة الانصهار، مما يستدعي من الدارس شحذ همته لاكتشاف نقاط التداخل والتواتر والتواصل والتمفصل الحاصلة بين مجموع عناصره ضمن سياق كلي مركب لا يخضع فيه عنصر، لاعتبارات عنصر آخر ولا وظيفة لحساب وظيفة، وتكون فيه عملية الانصهار القصوى بين هذه العناصر والوظائف هي سبب وجوده.. يطلقون على هذه العملية اسم"الأدبية" باعتبارها خاصية إستراتيجية، والأدبية بهذا المفهوم دينامية نحسها في ذلك البناء المتفاعل(7) الذي هو النص في توهجه المتكامل تكون فيه خاصية الأدبية قيمة مهيمنة بتعبير جاكبسون(8) الذي حدد البعد النقدي لهذه القيمة بشكل دقيق في مقاله الذائع: المسيطر(9) وقد أكد ذلك صاحبا كتاب نظرية الأدب عندما أقرا أن "العمل الفني يظهر على انه موضوع للمعرفة ذاتي التكوين ذو وضع انطولوجي خاص، فلا هو بالواقعي (المحسوس مثل التمثال) ولا بالذهني(النفسي، مثل تجربة الضوء أو الألم ولا المثالي (كالمثلث). إنه نظام لضوابط المفهومات المثالية التي هي متداخلة ذاتيا(10).

2-مدار المبدأ النقدي الشكلاني:

"دراسة العمل الأدبي في ذاته "(11) هو منطلق عميق في تجربة الشكلانيين وهو تصور انبثق عمليا من المبدأ الألسني السوسيري القائل: "دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها (12) وقد صاغ هؤلاء هذا المنطلق في مبدأ نقدي فلسفي مفاده: "إن خاصية العمل الأدبي الفريدة تتمثل في تطبيق عامل بنائي على المادة لصياغتها أو تعديلها أو حتى تشويهها، هذا العامل التركيبي لا تمتصه المادة ولا تتوافق معه، بل ترتبط به بشكل متمركز بحيث لا يكون هناك تعارض بين المادة والشكل. بل تصبح المادة نفسها مشكلة، إذ لا توجد أي مادة خارج التركيب"(13)

تضمن هذا الطرح رؤية جريئة مهدت بوضوح وقوة للثقافة البنيوية في النقد المعاصر، وأعلنت بصوت مرتفع الخروج على التقاليد الإيديولوجية والأعراف اللغوية التاريخية والسنن المنهجية الجاهزة التي كانت في الثقافة النقدية المتداولة آنذاك. وقد كان (شخلوفسكي) وهو أحد أبرز أعلام الشكلانية قد خلص إلى هذه القاعدة النقدية: "إن بالإمكان شرح أشكال الفن بقوانين الفن" معبرا في ذلك عن هذه الإشكالية المنهجية: "كيف هو الأدب وليس بماذا هو الأدب" (14)، وهو التصور الذي صاغه عميد الشكلانيين المتأخرين(تودوروف) الذي صاغ هذه الإشكالية بقوله:"ما هي الكيفية التي يدل بها نص من النصوص وعلام يدل" (15)

خريطة النقد الشكلاني:

نشأت المدرسة النقدية الشكلانية– حسب الدارسين(16) في العقدين الثاني والثالث من خلال حلقة موسكو اللغوية(1915) مكونة من مجموعة من طلبة الدراسات اللغوية– على الخصوص– وكان ضمن إستراتيجية عملهم

الخروج من الخطوط التقليدية في الدراسة اللغوية والنقدية.

انضمّ إليها بعد سنة (1916) بعض نقاد الأدب والمؤرخين ومؤرخي الأدب. واتخذت اسما مختصرا لها هوو الأوبوياز(OPOYAZ) الذي اعتبر بعد ذلك عنوانا للمدرسة الشكلانية وتمثل المبدأ العميق لرؤية هذه المدرسة في دراسة اللغة الشعرية" (17) ولم- يكن على العموم- سن اغلب أعضائها يتجاوز العشرين لكنهم استطاعوا فيما بعد أن يتحولوا إلى رواد للفكر البنيوي، وأعمالهم خير دليل على ذلك. وقد أكدّ ذلك جاكبسون في مقالته الشهيرة"القيمة المهيمنة" وكذلك تنيانوف في مقاله مفهوم البناء، وايخنباوم في مقاله: المنهج الشكلي(18)

حساسية الإشتراكيين من المدرسة الشكلية:

اعتقد بعض النقاد من الاشتراكيين آنذاك أن الشكلانية هي مدرسة "رجعية" تمجد البرجوازية داخل المجتمع الثوري، وكان من أبرز هؤلاء تروتسكي في كتابه "الأدب والثورة"(19) ولذلك تعامل معها هؤلاء وغيرهم بحساسية مفرطة انتهت في النهاية إلى اعتراض سبيلها بكل الوسائل المادية والمعنوية لإجهاض حركتها وعدم السماح لها بالتموقع الثقافي" مما اضطر الكثيرين من أعضائها إلى الدخول في الدعوة إلى ما سمّي "الشكل الثوري" بصفته الشكل المناسب للفن البروليتاري مثله في ذلك مثل المضمون الثوري، وكان هذا "الأسلوب الجديد" من طرف هؤلاء وعلى رأسهم شلوفسكي محاولة لمواجهة النقد الإيديولوجي الحاد المرتكز في تمثلاته التحليلية على "المضمون الأدبي" وحده وإغفال الشكل إغفالا نهائيا (20)

وفي ضوء دعوة ميخائيل باختين إلى ما سماه "المناخ الأدبي" مقابل "المناخ الاجتماعي الماركسي" الذي كان يسيطر على الحياة العامة الروسية التي كانت تتأسس فلسفيا على رؤية متصلبة إزاء الأدب في أواخر العشرينات من خلال دعم سياسي لسلطة الحزب البلشفي (اليساري الحاد) ومنحه فرصة السلطة والمشروعية في حل جميع المنظمات الأدبية وإدماجها في منظمة واحدة تحكمها سياسة نقدية أدبية محددة سلفا.(21) وعلى هذا الأساس اعتبرت الشكلانية مظهرا من مظاهر الانحلال والإلحاد والشذوذ السياسي الأمر الذي استدعى عدم التسامح معها، وهو ما نتج عنه حالة صمت وموت بطيئين لأعضاء هذه الحركة.

في هذا السياق كان بعض الدارسين من الاجتماعيين عموما قد أقروا أن المحيط الأدبي مجرد عنصر" تابع لما يمكن فصله عن المحيط الإيديولوجي العام، والأدب في كليته، وفي كل عنصر من عناصره يحتل مساحة محددة في المحيط الإيديولوجي... والمحيط الإيديولوجي في كليته وفي كل من عناصره عنصر تابع للمحيط الاجتماعي الاقتصادي...(22)

كان هذا التصور قد صدر على لسان الشكلاني الماركسي باختين وصديقه مدفيديف ضمن مقالهما المشترك"موضوع التاريخ الأدبي ومهماته ومناهجه" (23) وهما على شكلانيتهما فإنهما يوجهان نقدا دقيقا للشكلية التي تقر- بتعصب وقناعة- مبدأ عدم الفصل بين الشكل والمضمون، واعتبار النص كلا متكاملا مغلقا مكتفيا بذاته، ومن ثم عدم فرض ما يسمونه (خارج النص) على داخله الذي هو مجموع علاقاته أي نسيجه المتناسق، وهو ما يعني أن هذه المدرسة تلغي المحيط الأدبي والمحيط الإيديولوجي والمحيط الاجتماعي من عرفها النقدي، الأمر الذي حتّم على الاجتماعيين الاعتراض بشدة، وهو ما حصل بالفعل. وكان في نهاية المطاف سببا عنيفا في مواجهة قوية بين هذه المدرسة والمدرسة الماركسية التي

اعتبرت ذلك انزلاقا سياسيا خطيرا يستوجب الردع السريع. ومن ثم الحكم على المنهج الشكلي بقساوة وإغفاله من الدرس الروسي الماركسي رغم ما ينطوي عليه من قوة وعمق بإقرار الماركسيين أنفسهم، ويكفي عودة هذا المنهج إلى صميم الدراسات النصية المعاصرة، بل واعتباره المنطلق العميق للبنيوية بشقيها الأدبي والماركسي، خاصة بعد تحول النزعة الماركسية إلى قانون اجتماعي مغلق، واعتمادها فكرة الآنية السوسيرية في فلسفتها التي كانت الحتمية/ السيرورة التاريخية ميثاقها الذي لا يناقش (24)

وللأهمية فإن المدرسة الماركسية حكمت على المدرسة الشكلية بأنها تقدم تفسيرات وتحديدات زائفة لخاصيات الأدب وملامحه، وانتهى الموقف الماركسي إلى خلاصة مفادها أن اللغة الأدبية لا يمكن أن تدرس بأي حال بمعزل عن سياقها الاجتماعي (25) وأجبرت الشكلية على الاعتراف بالخطأ، وإعلان التوبة، ونتج عن ذلك دخول شلوفسكي أكثر المدافعين عن الشكلية إلى مناقضة نفسه واتهام مبادئ الأوبوياز بالعقم، الأمر الذي أوقع زملاءه في حالة ذهول ونكوص بعد ذلك والاضطرار إلى الانسحاب الثقافي وإلى البحث عن سبيل للهجرة، كما حدث مع جاكبسون بوجه خاص والذي وجد الفرصة سانحة للعمل ملحقا ثقافيا بتشيكوسلوفاكيا والانخراط في حلقة براغ اللغوية (26) وما عمّق الشعور بالبؤس الثقافي لهذه المدرسة وضاعف أزمتها تلك الصورة التي صاغها الشاعر السوفييتي كرزانوف عبّر فيها عن النهاية المأساوية –وهي بداية رؤية في الواقع النقدي– لحركة المدرسة الشكلية الأوبوياز.

جاء في هذه الصورة الأليمة قول كرزانوف: "ليس بوسع أحد الآن أن يعالج مشاكل الصياغة أو أن يقوم بتحليل الاستعارات والصور والإيقاع دون أن يثير على التوّ رد الفعل التالي: اقبضوا على هذا الشكلي، وقد أصبحنا جميعا مهددين بأن نتهم بجريمة الشكلية" (27)

جاء هذا الموقف في قمة العطاء النقدي الجمالي لحركة الأوبوياز خلال المؤتمر الأول للكتاب عام 1934. وكان وقتها قد هاجر الكثيرون من أقطابها. واضطر على إثرها أغلبهم الكثيرون إلى الاختباء خلف أسماء مستعارة. وظلوا يمارسون نشاطهم الدؤوب خارج روسيا وداخلها. وكان الشكلي المتأخر تودوروف أبرز من حمل على عاتقه هذه النصوص وتنفيذها بعد ذلك.

بطاقة .. ثقافية للشكلانية:

توصف هذه المدرسة من قبل صاحبي نظرية الأدب رينيه ويليك واوستين وارن بالحركة الألمعية(28) كما يصفها تودوروف بأنها إحدى المدارس اللسانية البنيوية الأولى وكان يوري تنيانوف أحد أبرز أعضاء هذه المدرسة أول من استعمل مصطلح بنية منذ السنوات المبكرة من العشرينيات قبل أن يقرها رومان جاكبسون مؤسس المدرسة الشكلانية في العام 1929 من خلال استخدامه لكلمة بنيوية(29)

تم توظيب نصوص الشكلانيين الروس ضمن كتاب: نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس الصادر في طبعته الفرنسية منقولا إليها على يد تزفيتان تودوروف عام 1965 عن دار(seuil) الفرنسية وقد ضم الكتاب بعضا من جهود هذه المدرسة ونقل هذه المختارات إلى العربية : الدكتور إبراهيم الخطيب بلغة جميلة إبداعية تحفظ عليها أحمد المديني(*)، دون أن يبرر تحفظه ذلك، ونحن نرى خلافا له أن الكتاب ثمرة للدارسين العرب لأنه يوضح الكثير من المسائل التي تخرجنا من جعجعة لا أساس لها في حقل النقد والترجمة. خاصة ما يتعلق ببعض الجوانب المفاهيمية والتاريخية التي تخص حركة الشكلانيين، وهذه

بعض العناوين التي ضمها هذا الكتاب النقدي الثمين إذ بالإضافة إلى مقدمة الكتاب وتمهيد تودوروف ناقل المختارات التي قسمها إلى ثلاثة أقسام محورية:(30)

-ضم القسم الأول(تاريخ وأبحاث) مقالين هما:

1- نحو علم للفن الشعري: لجاكبسون. قدم فيه أولئك التجريبيين الشباب الذين أسسوا تحت رعاية أكاديمية العلوم حلقة موسكو في شتاء 1914-1915 لتشجيع ما سموه (اللسانيات الإنشائية) كما دافع عن المدرسة ورفض تهمة الشكلانية التي اعتبرها سمة مضللة الصقها بهم أعداؤهم من الإيديولوجيين الماركسيين آنذاك.

كما شرح طبيعة القوانين الداخلية للفن الشعري التي آمن بها أعضاء (الأوبوياز) (أو مدرسة دراسة اللغة الشعرية) ذلك أن شباب هذه الحركة كان هدفهم الأساسي كشفه حسب جاكبسون هو تحديد صفة الخلق والغائية في اللغة الشعرية .(31)

2- نظرية المنهج الشكلي: لبوريس ايخنباوم. حدد فيه مفهوم المنهج الشكلي، وخصوصياته وكذا خصوصية الأدب والهدف من انجاز منهج للدراسات الأدبية. والحرص على تأسيس علم مستقل للأدب باعتباره موضوعا له. وحدد بذلك منهج هذه الدراسة كما أقره جاكبسون بقوله: إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"(32)

وحتى لا نسهب في عرض الكتاب نكتفي بالإشارة إلى أهم موضوعاته الباقية-وهي مهمة جدا- ضمها القسم الثاني من الكتاب وتتعلق بالمفاهيم وهي:

1/مفهوم البناء يوري تنيانوف

2/القيمة المهيمنة أو المسيطر حسب ما جاء في ترجمة الدكتور عيسى علي العاكوب في الكتاب الذي ترجمه تحت عنوان: نظرية الأدب في القرن 20 والذي اعتمدناه في سياق هذا البحث.

3/عن الواقعية في الفن لجاكبسون.

4/مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية (مقال مشترك بين جاكبسون ويوري تنيانوف.

أما القسم الثالث فيتعلق بكل من.

-حول نظرية النثر. لبوريس ايخنباوم

-بناء القصة القصيرة والرواية لشكلوفسكي

-كيف صيغ معطف غوغول؟ لبوريس ايخنباوم ويتعلق بالكيفية أو التقنية التي بني عليها عمل سردي يسمى المعطف كتبه الروائي والقاص غوغول(33)

طبيعة الرؤية الشكلانية:

يبدو منهج شرح النصوص أو المنهج التكنيكي الذي برزت خطوطه العريضة في النقد الفرنسي على تماس مع التحليل الشكلي خاصة فيما يتعلق بإلحاحه على الوقوف عند الظواهر الأسلوبية والتركيبية، وربط ذلك بالجامعات الفرنسية حتى يتخذ العمل طابعا معرفيا أكاديميا.(34)

من جانب آخر يلتقي منهج شرح النصوص في طبعته الفرنسية مع المدرسة الكوبية التي نشطت فيها حركة الفن التشكيلي ممثلة في الرسام الكوبي الشهير بيكاسو(1882-1973) والذي كان يقول: لكي نتحقق من صدق العلاقات الداخلية والخارجية للرموز البصرية لا بد من أن يصنع كل واحد منا ثورته الشخصية بدءا من الصفر"(35)هذا التصور نفسه حمله الشكلاني الكبير ايخنباوم في دعوته الحريصة على تحطيم النظام الطبيعي للمادة وإعادة بنائه بشكل إرادي، وهو المفهوم الذي حملته البنيوية وتشبعت به وهو يتلخص في مبدأ الهدم والتفكيك ثم إعادة البناء(36) ومثله

نجد الحركة الكوبية تركز على مرحلتين للقضاء على مبدأ المحاكاة الساذج: مرحلة التحليل (أي التفكيك) ثم مرحلة التركيب (أي إعادة البناء) وخلاصة هذه المفاهيم أنها تنبثق عمليا من مبدأ دي سوسير البنيوي، الذي يركز على البناء النسقي أو العلاقاتي بين العناصر الصوتية من جهة والعلاقات بين العناصر الدلالية من جهة أخرى، وقد اختزلها دي سوسير هنا عندما قال "اللغة نظام من الدلائل ومنه تأسس مبدؤه النسقي الدقيق :"دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها"(37). وقد عبّر أوسب بريك بوصفه شخصية شكلانية عن تشبعه – ومعه أعضاء الحركة الشكلية– بالسوسيرية من خلال قوله: "لا أومن بالأشياء وإنما أومن فحسب بالعلاقات التي تقوم بينها" (38) وهو ما كرسته معرفيا نظرية السياق الدلالي عندما اتخذت شعارا لها: "لا تبحث عن معنى الكلمة وابحث عن استعمالاتها" (39)

وجدت الشكلية في بداية رحلتها النقدية في المدرسة الرمزية أساسا ترتكز عليه انطلاقا من الاهتمام المشترك بينهما وهو يركز على الشكل باعتباره أداة اتصال حيّة ونامية، إذ الشكل"واسطة إيصال مستقلة معبرة عن نفسها، قادرة على توسيع نطاق اللغة إلى أبعد من الإطار اليومي للمعنى عن طريق الإيقاع والتداعي والإيحاء" (40)

غير أن التوافق بين الرمزية والشكلية لم يلبث أن دخل في اختلاف واسع أشعله الشكليون نتيجة رغبتهم العميقة في نزع الشعر من ربقة الفلسفة الذاتية والنظريات الجمالية السطحية والمرجعيات الدينية والجزافية التي كانت الرمزية تدور في فلكها، وقد كان لا بد لجماعة الأوبوياز من تحرير الكلمة الشعرية(41) من هذا الدجل الثقافي غير المبرر الذي يثقل كاهل الرمزيين فيما يذهبون إليه، مقابل فرض موقف علمي يتجاوز المقولات الفلسفية والتأويلات النفسية والإيديولوجية المستهلكة وبدل الإنشغال بالوقائع الفنية نفسها. كان لا بد أن تؤسس الشكلية لتصور عميق يميزها عن الرمزية من خلال الإقرار بتصور يرى أنه من خلال الشكل نستشف بعض مظاهر المضمون، وجاء شخلوفسكي ليقدم مبدأه في هذا الاتجاه بشكل حاسم: "بالإمكان شرح أشكال الفن بقوانين الفن"(42) من هنا بدأ التأسيس لمفهوم الشكل (النقدي) أولا ثم التأسيس لنظرية أدب نقدية متكاملة. تأخذ بعين الاعتبار المفهوم الواسع للشعر لا باعتباره جنسا أدبيا وإنما باعتباره خاصية جمالية فعالة ودالة، وليس مجرد زينة مفرغة(43) إنها الأدبية بشكل دقيق.. وهي الإستراتيجية التي تجعل العمل الأدبي مميزا بطابعه المستقل الذي حصره فيما اصطلح عليه جاكبسون اسم الوظيفة الشعرية التي أشرنا إليها من قبل (44) والتي تتمحور حول" سؤال دقيق اتصالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟" وفي ضوء ذلك تهيأ للشكلانيين الوصول إلى التمييز بين الشعر واللغة العادية. وكان ذلك احد المحاور الأساسية التي شغلت الشكليين وجلبت اهتمامهم وحفزتهم على الاستقلال برؤيتهم.

الشكلية والشكل:

لتحديد خصوصية لغة الشعر وطبيعة المفارقات بينها وبين لغة الخطاب العادي، كان لا بد من وضع حد لتهمة الشكلية التي تحولت إلى صفة ذميمة تحط من قيمة المدرسة بما تملكه من حسّ نقدي ووجهة نظر تؤهلها لتكون في صدارة المدارس النقدية المعاصرة.

(الشكلية) تحولت إذن إلى تهمة حادة ألصقها بهم أعداؤهم من الماركسيين وقد سمى جاكبسون أعداء الشكلية بالمخرصين (45) علما أن الشكليين سموا أنفسهم بالتحديديين وبالصرفيين، أي أنهم يتجهون تحديدا إلى اكتشاف الوظيفة الشعرية/ الجمالية/ الكامنة في

الأثر الأدبي وهم كذلك ينصرفون إلى هذه الوظيفة دون غيرها من الوظائف وقد استمدوا هذا الاسم الأخير من كتاب فلاديمير بروب: "صرف الحكاية" (46) أما لقب التحديديين فكان أفضل الألقاب النقدية لديهم، وكثيرا ما وصفوا نقدهم بالمدخل الإستعاري للأدب(47). واتفقوا أن صفة الشكلية صفة مضللة غير مقبولة من أي جانب. لأنها توحي بأن هذه الحركة تهتم بالقشور ولا تأخذ بعين الاعتبار الجوهر. ومع أن هذه الحركة كانت ترفض رفضا مطلقا مبدأ الفصل بين الشكل والمضمون، إلا أن أعداءهم ظلوا يتهمونهم بأنهم يغفلون المضمون في تحليلهم-تزييفا- ومحاولة منهم رد هذه التهمة عن أنفسهم أعطوا لمفهوم الشكل الكثير من التعريفات العلمية وبلوروا رؤية نقدية منهجية(48) تقوم على ما يلي:

1-الشكل والمضمون في العمل الناجح لا يمكن فصلهما تماما مثلما لا نستطيع فصل الدال عن المدلول في عرف دي سوسير.

2- الشكل هو معنى" (49) ولا يمكن أن يتحول العبث حسب بوريس توماشفسكي إلى شعر(POESIE DE BRICOLAGE) بتعبير ليفي شتراوس(**)

الشكل بهذه الصورة طريقة، وهو إجمالا مجموعة وظائف، لأنه يغطي كل الوجوه، كل أجزاء العمل وهو يوجد كعلاقة للعناصر فيما بينها(50) وعلى هذا الأساس فإن"دلالة كل شكل وظيفية وأن الشكل الواحد يمكن أن يكون له عدة وظائف"(51) وقد عبر عن ذلك إيخنباوم بهذه الصورة الدقيقة النافذة: "لا تستطيع جملة واحدة من العمل الأدبي أن تكون بذاتها تعبيرا مباشرا عن المشاعر الشخصية للمؤلف، ولكنها دوما بناء ولعب" (52) وقد جاء دفاع إيخنباوم صريحا وجديا:" ما يميزنا ليس الشكلانية باعتبارها نظرية جمالية وليس المنهجية كنسق علمي مكتمل وإنما التطلع إلى خلق علم أدبي مستقل على قاعدة السمات المخصوصة لمادة التأليف الأدبي....إن ماهية عملنا لم تكن إنجاز منهج شكلي ثابت وإنما دراسة الخصائص المميزة للفن الكلامي، وإن المسألة ليست مسألة منهج وإنما مسألة موضوع الدراسة" (53)

الشكلانيون ولغة الشعر:

من الأمور الموثقة عن توماشفسكي مقولته الشائعة: "إن الشكل الطبيعي للكلام البشري المنظم هو النثر" (54)

موقف نقدي يعترض عليه بعد ذلك مباشرة يوري لوتمان على فكرة النثر على الشعر، إلا إذا كان المقصود بالنثر الكلام الدارج، أما النثر الفني فلا يعتبر – من وجهة تاريخية- "صيغة الانطلاق للفن الأدبي، بل إن الشعر هو صيغة الانطلاق الوحيدة الممكنة لما يدعى بفن القول" (55) معنى ذلك أن النثر الفني لم ينشأ إلا على أساس نظام شعري، يتمتع فيه النثر الفني بحرية نسبية في إجراءاته الأسلوبية، في حين يخضع الإطار الشعري لإجراءات تفرض عليه حدودا حاسمة باعتباره كلاما غير حرّ. (56) ومما يجب التأكيد عليه أن موقف شكلوفسكي الذي تراجع عن الفكرة النقدية التي رفعتها الشكلية والمتمثلة في "الشكل الأدبي" والتي اعتبرها "غلطة علمية" لم تكن بريئة نقديا، بل هي نتيجة حتمية لانخراط شكلوفسكي في الرؤية الشكلانية الماركسية التي التزم بها جمع من الشكلانيين بعد وقوعهم تحت طائلة التعليمات السياسية التي أقرها الحزب وطبقها بقساوة من خلال اتحاد الكتاب السوفييت آنذاك. وكان اهتمام الشكلية بالبناء الخاص الكثيف الذي تختص به اللغة الشعرية موقفا دقيقا خارج كل الالتباسات الإيديولوجية، لذلك أقر لوتمان بهذا الدور الرائد للشكلية وجهودها في وضع

القواعد العلمية للشعر(57) وتبعا لذلك فإن التصور الشكلاني عمل بقناعة – خرج دائرة الالتزام السياسي– على إرساء المقاييس الجمالية للغة الشعرية، دون الوقوع في التعميم أو التجريب. وأبرز هذه المقاييس ما لخصه كل من أستاذنا الدكتور صلاح فضل في كتابه النفيس نظرية البنائية في النقد الأدبي، وما أقامه أيضا صاحب كتاب البنيوية وعلم الإشارة ترنس هوكز المشار إليهما في سياق هذه الدراسة العمل الأدبي مكوّن من كلمات ومن هنا تحكمه القوانين التي تحكم اللغة، والشعر عندهم مصنوع من كلمات لا من مواضيع شعرية (58)، ، وقد عبّر جاكبسون عن هذه الرؤية بقوله:"الشعر اغتصاب منظم مقترف بحق الكلام الاعتيادي"(59) وكانت لذلك خاصية الإغراب مهمة جوهرية شكلية تتقمصها لغة الشعر وتتحمل وزرها على أوسع نطاق، وتعمل من خلالها على مضاعفة معاني الكلمات وإخراجها من الأكسدة الدلالية، على نحو محير.. (60) ولأن العمل الأدبي يتكون من كلمات فإن القوانين التي تحكمه هي نفسها التي تحكم اللغة، ولهذا فالشاعر يعمل بالطريقة نفسها–في اللغة– التي يعمل بها الموسيقي في الأنغام والرسام في الألوان.. كون اللغة الأدبية عموما بموازاتها مع اللغة الاعتيادية لا تصنع الغرابة إنما هي الغرابة نفسها.. الكلمة في الشعر مثلا لا تفصل عن معناها بقدر ما يتضاعف نطاق المعاني الممكنة لها، والاستعمال الشعري بهذا الشكل هو الذي يحول الدلالة وهو الذي يغير الدور البنيوي للكلمة من دال إلى مدلول بحيث تصير الكلمة قابلة للتأويل المفتوح تماشيا مع مبدأ اعتبار العمل الأدبي شكلا مفتوحا. (61) ما يغير دورها البنيوي من دال إلى مدلول، وتصير قابلة للتأويل المفتوح. قد تعاملوا مع لغة الشعر على أنها: "نظام لغوي تتراجع فيه الوظيفة التوصيلية إلى الوراء وتكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة، لذلك عرفوا الجملة الشعرية بأنها نشاط لغوي خاصيته الأولى هي القابلية القصوى لتلقي أشكال التعبير(62). ومن ثم كان العمل الشعري عندهم يعني التصرف في اللغة لا تمثيل الواقع(63) وهو ما جعلهم يقولون إن الشعر يجعل ما هو مألوف غير مألوف، ولذلك يشوه على نحو خلاق ما هو اعتيادي.(64)

خلاصة هذا التصور أن الأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية تنطلق من المادة اللغوية في مجموعة من الأنظمة الرمزية. وقد ارتبطت هذه الفكرة بمبدأ الإصرار على استقلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجية عنه. (65)

المنطلق المنهجي للشكلية:

ينحصر المنطلق المنهجي للشكلية في الصيغة العلمية التي حددها جاكبسون في قوله إن "موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا." (66). بمعنى: دراسة العمل الأدبي في ذاته، أن يواجه الناقد الآثار نفسها لا ظروفها الخارجية التي أدت إلى إنتاجها، وهذه الرؤية التي أشرنا إليها من قبل هي بمثابة الدستور النقدي عند الشكلانيين. إن الأدب نفسه هو موضوع علم الأدب عندهم وليس مجرد ذريعة للإسهاب في دراسات هامشية.

وتمثل "الأدبية" خاصية إستراتيجية تتحكم في شمولية العمل الأدبي، هي بمثابة الروح بالنسبة للجسد.. إنها الدورة الدموية التي تتحرك بموجبها كافة مكونات الجسم الحي. ولذلك فالأدبية لا يقصد بها جانب معين على حساب جانب آخر في الأثر ولا هي مستوى معين، بل هي كل المستويات في تناميها وتداخلها وتوحدها، وتفاعلها الحيوي الذي يجعل من كل خواصها حركية واحدة، لذلك كلما كانت درجة الأدبية أكثر وظيفية كلما كان

العمل أقرب إلى الشعر، وكلما قلت كان الخطاب أقرب إلى أدبية النثر، إلى أن يفقد الكلام خصوصية الأدبية، ومن ثم التحول إلى الكلام العادي، المفرغ من كل طاقة إبداعية.

يتضمن التصور المنهجي الذي صاغه جاكبسون وخلفه الشكلانيون منطلقا متكامل الأدوات ، وقد قرأه الدارسون قرّاءات متعددة انتهت إلى التأكيد بأن جمعية دراسة اللغة الشعرية(opoyaz) تعبر عن وجهة نظر سيميولوجية بنائية(67) لها هدفها الشمولي أو الكلي الذي يمثل فيه العمل الفني واقعا معينا يتعدى الواقع المشار إليه(68) يرتبط فيه كل عنصر ببقية العناصر الأخرى، تبعا لما يفرضه قانون النص في شكله البنيوي(69) الذي يخضع فيه العنصر للكل.

في هذا المدار تشكل الأفق المنهجي الشكلي، مرتكزا على فكرة الاختلاف الوظيفي بين اللغة الشعرية واللغة اليومية أو المعيارية بمفهوم موكاروفسكي(70) وقد تحاشى الشكلانيون بموجب ذلك كل تفسيرات الخيال والحدس وغير ذلك مما يرتبط بالنظريات النفسية والاجتماعية التي تتصل بشكل أو بآخر بالمؤلف، وبالمتلقي (71) .

انطلاقا من هذا المفهوم اعتبر الشكلانيون الانعكاس خطأ وأكدوا أن العمل الأدبي يتجاوز نفسية مبدعه، ويكتسب خلال عملية الموضعة الفنية وجوده المستقل، إنه لا يتطابق بشكل كامل مع الهيكل العقلي للمؤلف ولا المتلقي(72).

إن العمل الأدبي طبقا لهذا العرف النقدي، لا يمكن أن يكون وثيقة نفسية ولا اجتماعية. وما يبدو إنه تعبير عن الواقع ليس سوى صيغة جمالية مفروضة على هذا الواقع، وهذا صلب المبدأ الشكلي في أساسه، والقائم على استقلال الوظيفة الجمالية(73). ومن ثم فإن الكلمة الشعرية تظل شيئا قائما بذاته والعمل الأدبي مستقل بنفسه عن نفسية المؤلف وعن الموضوع الاجتماعي الذي يشير إليه بأدواته وأساليبه ومؤشراته.

أعلام النقد الشكلاني:

تعددت دراسات الشكلانيين وشملت مختلف الأوجه من البيت الشعري إلى تنظيم الخطاب القصصي وأشكال تأليف الحبكة...وغيرها من الموضوعات ونذكر من أبرز أعلام الشكلانية: بريك، جاكبسون، تنيانوف، توماشفسكي، بروب، ايخنباوم، جيرمنسكي، فينوغرادوف، شلوفسكي، ريفورمتسكي، إلى جانب تودوروف. وقد كان جاكبسون أبرز من ساهم في تأسيس الشكلانية وحلقة براغ بعد هجرته من روسيا، وأفول الشكلانية بسبب الضغوط السياسية، وقد التحق بحلقة براغ مقدما خلاصة ما توصل إليه هو وأقطاب المدرسة الشكلية وبدعم من أعلام آخرين أمثال بنفنست، ومارتينيه الفرنسيين، وجونز الانجليزي، وبوهلر الألماني، فضلا عن أعلام آخرين مثل موكاروفسكي وهافرنيك وفاشيك واينفرت. وهم الذين توصلوا إلى وجود نمطين في دراستهم للغة الشعرية لغة قياسية معيارية ولغة استشرافية إيحائية. وفي هذا السياق استطاعت الشكلية أن تعلن نفسها بصفتها مدرسة نقدية بنيوية مبكرة، وكان ما قدمته من طرح سابقة معرفية. اعتبرت الأدب نظاما سيميولوجيا وظيفيا مهدت من خلاله الفكرة لحلقة براغ. وقد عمق الفرنسي رولان بارت بحدسه النقدي هذا الطرح السيميولوجي. في حين كان تودوروف أبرز النقاد الذين رعوا هذا المنهج- الشكلي- وحفظوا عهده المعرفي . وتشهد الدراسات النصية المعاصرة حالة كبرى من العودة إلى إرث هذه المدرسة. ويكفي القول أن أبرز المفاهيم النقدية المتداولة تدور في فلك هذه المدرسة بدءا من البنيوية نفسها، وامتدادا إلى السيميائية والأسلوبية والتفكيكية والتداولية بل بما في ذلك نظرية القراءة وعلم النص. وقد

عبر تودوروف عن هذا الامتداد النقدي الشكلاني بقوله "إن النقد مدان للشكلية بنظرية أدب حضارية." وهي تشكل رؤية مميزة، وتطبيقاتها تتجلى على أكثر من صعيد في مختلف الرؤى النقدية المنهجية، حتى وغن رفض بعض الدارسين الإعتراف بدينها على المناهج النقدية المعاصرة.

هوامش الدراسة:

1-البنيوية وعلم الإشارة. ترنس هوكز ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة: د/ناصر حلاوي. دار الشؤون الثقافية العامة. ط1/بغداد 1986. ص61

2-نظرية المنهج الشكلي/ نصوص الشكلانيين الروس/ ترجمة إبراهيم الخطيب. ط1/1982 الشركة المغربية للناشرين المتحدين/ مؤسسة الأبحاث العربية. ص31

3- "اعترض الشكليون الروس اشد الاعتراض على القسمة الثنائية (المضمون ضد الشكل) التي تقسم العمل الفني إلى نصفين مضمون فج وشكل خارجي تماما، مفروض من فوق" نظرية الأدب. رينيه ويليك واوستين وارن. ترجمة محي الدين صبحي. مراجعة د/حسام الخطيب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط3/1985 بيروت. ص146. انظر ص147 كذلك للأهمية.

4-دروس في الألسنة العامة: دي سوسير. ترجمة:صالح القرمادي/ محمد الشاوش/ محمد عجينة. الدار العربية للكتاب 1985 ص347 راجع أيضا البنيوية وعلم الإشارة. ص57.

5-أنظر نظرية المنهج الشكلي: مرجع سابق. ص30

6- طلرح صاحب نظرية الأدب(اوستن وارن ورينيه وويليك بـــ هذا السؤال: كيف يوجد عمل أدبي ذو طبيعة فنية(ص149) وهو تصور يتضمن جانبا من التزكية العلمية للشكلانية

7- انظر نظرية المنهج اشكلي ص78.

8- المرجع نفسه: ص81.

9- نظرية الأدب في القرن العشرين. قراءات أعددها وقدم لها. ك.م. نيوتون. ترجمة: د/عيسى علي العاكوب. ط1/1996/عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. القاهرة. ص24

10- المرجع نفسه ص163.

11- نظرية البنائية في النقد الأدبي: د/صلاح فضل. مكتبة الانجلو المصرية. ط2. ص59

12- دروس في الألسنة العامة. مرجع سابق ص: 347(فكرة سبقت الإشارة إليها وقد بناها على مبدأ: الكل يكتسب قيمته من الأجزاء. ص193

13- نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص106

14-البنيوية وعلم الإشارة (مرجع سابق): ص57

15- الشعرية: تزفيطان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ص33 توبقال للنشر ط1/87. المغرب

16- نفسه: أنظر ص56، أنظر نظرية البنائية في النقد الأدبي ص45، 46 أنظر أيضا للتوسع: نقد النقد: تودوروف؛ ترجمة سامي سويدان/مراجعة ليليان سويدان. الشؤون الثقافية العامة. بغداد/ط2/1986

17- أنظر نظرية الأدب في القرن العشرين ص5/ أنظر أيضا البنيوية والتفكيك/ مداخل نقدية(مجموعة من الكتاب) ترجمة حسام نايل ط1/2007/ أزمنة للنشر والتوزيع. ص13، 14، 15.

18- راجع هذه المقالات ضمن (نظرية المنهج الشكلي مرجع سابق) ويمكن في السياق نفسه العودة إلى مقال جاكبسون"نحو علم للفن الشعري"

19- أنظر: الماركسية والنقد الأدبي: تيري انجلتون. ترجمة: جابر عصفور ص:46-47. الدار البيضاء المغرب ط2/1986.

20- راجع في هذا الشأن ما أفاض فيه أستاذنا الدكتور صلاح فضل من ملاحظات ثقافية وعلمية ونقدية ضمن كتابه(نظرية البنائية..) ص47،46

21- انظر المرجع نفسه: ص49.

انظر نظرية الأدب في القرن العشرين: مرجع سابق: ص(29-33)

22- انظر: نفسه: ص29

23- نفسه: ص33

24- أنظر المرايا المحدبة: ص188. انظر تمهيد تودوروف لنظرية المنهج الشكلي: ص15. للعلم فإن أعمال الشكلانيين بقيت أكثر من عشرين سنة طي النسيان قبل أن يبادر الغربيون(الناشرون) بترجمتها وطبعها. أنظر: مقدمة نظرية المنهج الشكلي: ص9. أنظر:المرايا لمحدبة: ص187.

25- انظر نظرية الأدب في القرن العشرين. ص20، ص33 المرايا المحدبة ص120

26- البنيوية والتفكيك. مرجع سابق: ص13: انظر رؤية أستاذنا الدكتور صلاح فضل في هذا الشأن: نظرية البنائية ص48-49

27-نظرية البنائية مرجع سابق: ص49

28- نظرية الأدب مرجع سابق: ص146

29- في أصول الخطاب النقدي الجديد: مجموعة مقالات مترجمة لكل من تودوروف، رولان بارت، امبرتوايكو، مارك انجينو، ترجمة احمد المديني. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ط1/87

(*) انظر ذلك في أصول الخطاب النقدي الجديد ص31

30- راجع نظرية المنهج الشكلي. (مقدمة المترجم. وتمهيد تودوروف). العنوان الأصلي للكتاب هو: Théorie de littérature(textes des formalistes russes)

31- نظرية المنهج الشكلي: ص26
أنظر أيضا في أصول الخطاب النقدي: ص14
32- نفسه: ص 25، ص26
33- نفسه: أنظر هذه المحاور: ص(75- 221)
34- راجع نظرية الأدب (مرجع سابق) ص146. راجع نظرية البنائية في النقد الأدبي ص51.
35- انظر نفسه ص52. أنظر البنيوية وعلم الإشارة: ص56 (لقد كان أساسهم النقدي يقف عند نقطة التقاء هامة مع الحركات الأخرى هي فكرة الاستغلال الذاتي)
36-راجع في معرفة النص: يمنى العيد ص17، 69. دار الآفاق الجديدة بيروت. ط3 1985.
37-دروس في الألسنية العامة: ص124، ص29، ص355.
38- عن نظرية البنائية ص53.
39- في علم الدلالة. د/محمد سعد محمد. ص37. مكتبة زهراء الشرق. القاهرة. ط2002/1
40- البنيوية وعلم الاشارة: ص56.
41- نفسه: ص56.
42- نفسه: ص56، ص57 راجع نظرية المنهج الشكلي: ص16
43- الشعرية تودوروف. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة توبقال للنشر. ط1987/1/ص23
44- Voir : essais de linguistique général. Roman Jakobson T.1 les fondations du langage traduit et préface par Nicolas RUWET édition de minuit 1963 voir : chapitre 11 linguistique et poétique 209-248
انظر كذلك قضايا الشعرية: رومان جاكبسون. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. توبقال للنشر ط1988/1 المغرب. ص24، ص33
45- نظرية المنهج الشكلي ص26.
46- في أصول الخطاب النقدي(مرجع سابق) ص19، 20
47- البنيوية وعلم الإشارة: ص56
48- هذا ما يحرصون عليه من خلال اهتمامهم بالعمل نفسه حسب كلينث بروكس في مقالته الناقد الشكلاني. راجع نظرية الأدب في القرن 20. ص46- 47. في هذا المقام فإن ماركس نفسه آمن بوحدة الشكل والمضمون وكان هيجل يقول إن عيب الشكل ينشأ عن عيب المضمون. الماركسية والنقد الأدبي تيري إيجلتون ترجمة وتقديم جابر عصفور . ط2 الدار البيضاء 1986 (دار قرطبة للنشر). ص27، 28.
49- نفسه: ص46
(**) Voir: la nouvel ecole d'histoire littéraires en Russie
نقلا عن: figures 1/Gérard genette ed du seil p 149
50- في أصول الخطاب النقدي الجديد ص12
51- نفسه ص51.
52- نفسه: ص14.
53-نقد النقد: ص36. انظر كذلك- مع اختلاف بسيط في الترجمة- نصوص الشكلانيين الروس: ص31.
54- تحليل النص الشعري. بنية القصيدة. يوري لوتمان ترجمة وتقديم وتعليق: د.محمد فتوح احمد. دار المعارف ط1995 ص9(مقدمة المترجم).
55- نفسه: ص9.
56- نفسه: ص9.
57-نفسه: ص8. راجع: الماركسية والنقد الأدبي. تيري ايجلتون. ترجمة جابر عصفور ص44-45. الفكرة التي سادت آنذاك تقول: "الحياد مستحيل في الكتابة.... فليسقط الأدباء اللاحزبيون"
58- البنيوية وعلم الإشارة: ص57.
59- نفسه: ص66.
60- نفسه: ص59.
61- راجع في أصول الخطاب النقدي الجديد: ص24. راجع أيضا البنيوية وعلم الإشارة: ص59.
62- عن نظرية البنائية في النقد الأدبي: ص79.
63- نفسه: ص57. انظر أيضا ص78. راجع البنيوية وعلم الإشارة ص58. (الاغراب مهمة جوهرية للشكلانية هكذا تقرر المدرسة الشكلية.
64- البنيوية وعلم الإشارة ص58.
65- نظرية البنائية: ص57.انظر تحليل النص الشعري بنية القصيدة ص30.
66- نصوص الشكلانيين الروس: ص35.
67- تحليل النص الشعري: ص33.
68- نفسه: ص69.
69- نفسه: ص27.
70- انظر اللغة المعيارية واللغة الشعرية. يان موكاروفسكي. ترجمة. الفت كمال الروبي. مجلة فصول. ع1/مجلد 5 اكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984. الهيئة المصرية العامة للكتاب ص37-46. راجع نصوص الشكلانيين الروس ص43. راجع مقالة جان موكاروفسكي(المعيار الجمالي بوصفه حقائق اجتماعية) من خلال نظرية الأدب في القرن 20 ص34
71- انظر البنيوية وعلم الإشارة ص56. انظر كذلك نظرية البنائية ص55، ص57 طالع في هذا المقام مقالة المعيار الجمالي بوصفه حقائق اجتماعية لجان موكاروفسكي(مرجع سابق من خلال نظرية الأدب في القرن العشرين ص34.
72- نظرية البنائية: ص61.
73- نفسه: ص61.
74- راجع في هذا السياق نصوص الشكلانيين الروس. ص7،8. راجع نقد النقد. الفصل الأول، راجع البنيوية والتفكيك مجموعة من الكتاب(الفصل الأول) راجع نظرية الأدب في القرن العشرين ص17-59.
75- انظر في الشعرية: تزفيطان تودوروف: ص14، 15.

التفاعل بين الكاتب و القارئ في النص الأدبي
رواية نجمة لكاتب ياسين أنموذجا.

كريمة بلخامسة
جامعة عبد الرحمن ميرة
بجاية

إن النص الأدبي كيان غامض، وانه مثلما يقول ديكرو (DUCROT) هو نسيج من المسكوت عنه لا يمنح معناه بسهولة، لأنه باختصار زئبقي في ادعاءاته الدلالية وفسيفسائي في أدواته التعبيرية، ومن هنا فقط جاء التفكير في مجال القراءة و دور القارئ في تفسير النص، وتحديد جمالياته، وبالتالي تحقيق مشروعية وجوده.

انطلاقا من هنا يطرح سؤال كيف انبنى عنصر القارئ في نص نجمة لكاتب ياسين* وكيف تحققت العلاقة التفاعلية بين المؤلف والقارئ وبين النص والقارئ وهل تمكن الكاتب من تحقيق بنية القارئ كإستراتيجية نصية وما هي الأسس التي اعتمدها في تحقيق هذه العملية التواصلية؟

آيزر ومفهوم نظرية القراءة:

لقد أولت الدراسات الحديثة مفهوم القارئ وعلاقته بالنص عناية بالغة، وقد كانت لأبحاث الناقد آيزر (ISER) * أهمية كبيرة في هذا المجال، ولعب دورا فعالا الى جانب هانس روبرت ياوس في وضع ركائز جمالية التلقي، وقد عدت مقترحاتهم في نهاية الستينات تأسيسا لنظرية جديدة في فهم الأدب.

لقد ركز آيزر في كتابه " فعل القراءة " على ثلاثة عناصر أساسية هي: النص، القارئ، التفاعل الذي يحدث بينهما، معتمدا على أسس ثلاث هي نظرية الأدب ونظرية التاريخ ونظرية الفلسفة.

واهتم هذا الأخير اهتماما كبيرا بقضية بناء المعنى وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات والدلالات تتفتح على إمكانيات لا نهائية من التأويل وكانت للفلسفة الظواهرية (الفينومينولوجية) تأثيرا كبيرا فيما وصل إليه هذا الباحث في نظريته(1)، ونشير إلى أن هذا التيار جاء ليستكمل ما حملته البنوية وليضع العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها، وينقل مركز الثقل من إستراتيجية التحليل من جانب المؤلف النص إلى جانب النص القارئ(2).

وسنحاول توضيح عمق هذه النظرية و تحديد أهم أسسها فيما يلي:

أسس نظـرية القـراءة:

أ – ما القــراءة:

تعد إشكالية القراءة ظاهرة من ظواهر الدراسات الأدبية الحديثة ، بل أنها من القضايا التي رافقت ظهور حركة الإبداع مُنذ القديم، إلا أن هذا الاهتمام والبحث في مجال القراءة ازداد وتضاعف مع الفكر النقدي المعاصر.

ان القراءة مسار في فضاء النص، " مسار يفصل المتلاحم، ويجمع المتباعد وعلى وجه التدقيق يشكل النص في فضائه لا في خطيته" (3)

انها نشاط يمارسه القارئ أثناء قراءته للنص، معتمدا في ذلك على أدوات ومفاتيح تحقق القراءة المنتجة، ولا تكون كذلك إلا عندما يكون بإمكان القارئ أن يفهم النص ويفسره من خلال محاورته وهي كما وصفها آيزر تلك العملية الجدلية التي يتم من خلالها الاتصال بين القارئ والنص، أي ان " القراءة بوصفها نشاطا موجها من قبل النص، تثير إجراء تشكل النص عند القارئ"(4) وهذه العلاقة تسير في الاتجاهين معا فمن النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، أنها القراءة الفعالة المنتجة التي تحقق النص وتضمن وجوده وعملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها (5) .

يناقش سارتر هذا المفهوم و يؤكد ان " عملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود العمل الأدبي، والكاتب لا يقرأ ما يكتبه... " لأنه في قراءته لعمله لا يكتشف جديد وفي القراءة تتحقق موضوعية القارئ وهو الذي يضفي على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق بانتاجه اياه عن طريق القراءة" (6).و النص الأدبي لا يؤدي اية استجابة إلا حين تتم قراءته، فهو " لا يكون ذا معنى الا حين يقرأ " (7) فالقراءة اذن هي هذه العلاقة التفاعلية التي تجمع النص والمؤلف بالقارئ .

ب – مفهوم القارئ:

لقد تعددت تسميات القارئ، واختلفت باختلاف النظرة إليه وطريقة التعامل معه، فهناك من يضع مصطلح المخاطب، المتلقي، المستمع، الباث إليه، المرسل إليه... وينبغي أن نشير انه مهما تعددت المصطلحات والتسميات لكن يبقى الاتفاق على حقيقة مفادها أن المؤلف لا يستطيع أن يكتب إلا لقارئ " وكل محاولة يقصد بها الكاتب إلى استبعاد قرائه خطر يهدده في فنه " (8)، وأنه مطالب بوضع إستراتيجية نصية تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر(9) .

وكانت النظرة النقدية ولأمد طويل ترى المؤلف مركز العملية الإبداعية، والقارئ ليس إلا مستقبلا لما يقدمه المؤلف، ويقتصر دوره على الانفعال والتأثر لما يقرأ، وتتغير الفكرة حديثا، لينظر إلى المتلقي كمشارك استراتيجي في بناء العمل " أننا نكتب دائما لكي نقرأ وأن هذه الكلمة التي أرسمها إنما أرسمها لتقع عين منا حتى ولو كانت عيني أنا، ففي عملية الكتابة نفسها هناك جمهور ضمني" (10).

ويستعرض آيزر أنواع القراء وبصورة عامة يرى أن هناك صنفان: فالأول هو القارئ الحقيقي المعروف لنا بردود أفعاله الموثقة والصنف الآخر هو القارئ الافتراضي الذي قد يتم إسقاط كل تفعيلات النص عليه وعادة ما ينقسم الصنف الأخير إلى ما يسمى القارئ المثالي (11) والقارئ المعاصر (12) .

ويعود هذا الأخير إلى التصنيفات التي وضعها النقاد للقراء فهناك القارئ الفذ* ، والقارئ المطلع* والقارئ المقصود* وغيرهم. ويرى " أن المفاهيم المختلفة للقراء الحقيقيين والإفتراضيين تؤدي جميعا إلى قيود تقضي على قابلية النظريات المرتبطة بها للتطبيق العام، لذا لابد أن نسمح بحضور القارئ دون تحديد مسبق لشخصيته ولموقفه التاريخي" (13) وبانتقاده كل هذه التصنيفات المختلفة يضع هذا الناقد ما يسميه بالقارئ الضمني.

ج – القـــارئ الضمني:

وجد الباحث " آيزر" أن العمل الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق فرضه المؤلف بصورة لا شعورية وهو متضمن في النص، في شكله وتوجهاته، وأسلوبه، وأن مفهوم القـــارئ الضمني يشبه تمـــاما مفهوم اللغة (14) عند " سوسير"، فهو تجريد في وجه

العمل الأدبي – بصورة مقصودة أو غير مقصودة – وجهة تحقق وظيفته التواصلية ولا سبيل الى الربط بينه وبين أي قارئ حيقيقي واقعي.

والقارئ الضمني " بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة ; وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا، وهو ما يصدق حتى حين تعمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتمل او إقصائه. لذا فمفهوم القارئ الضمني يخلق شبكة من البنى المثيرة للإستجابة مما يدفع القارئ لفهم النص" (15)، ويطرح " أمبرطو إيكو" هذه الفكرة بوضعه لمفهوم معادل هو القارئ النموذجي (16).

والنص الأدبي يجسد رؤية للعالم يضعها المؤلف (قد لا تكون رؤيته الخاصة)، والتالي فلا نظن دائما أنه مجرد نسخة من العالم المفترض، إذ هو يبني عالما خاصا به وتعتبر الراوية أحسن مثال على تجسيد ذلك، فهي نسق من الرؤى وهي أربعة: رؤى السارد والشخصيات والحبكة والقارئ الوهمي ونقطة التقاء كل هذه الرؤى هو النص.

د – التفاعل بين النص والقارئ :

إن الموقع الفعلي للعمل الأدبي يقع بين النص والقارئ، فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الإثنين. ولذا فالتركيز على تقنية المؤلف وحده، أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيئ الكثير في عملية القراءة نفسها، كما أنه إذا أهملنا العلاقة بينهما سنكون قد أهملنا العمل كذلك (17) ، ويتم التواصل في الأدب حسب " آيزر " من خلال النشاط التأويلي الذي يقوم به المتلقي، وأن هذا التواصل هو عملية لا يحركه أو ينظمها قانون مسبق، بل تفاعل مقيد بين المعنى المباشر والمعنى الضمني غير المباشر بين الكشف والإخفاء " وأن الشيئ الخفي يحث القارئ على الفعل، ولكن هذا الفعل يكون مراقبا أيضا بما هو مكشوف. والمعاني الضمنية هي التي تعطي شكلا ووزنا للمعنى، ولكن مثلما يتولد الشيئ غير المذكور في مخيلة القارئ، فإن ما يذكر يتوسع لكي يأخذ دلالة أكبر مما يكون قد أفترض سابقا" (18).

هكذا تعتبر هذه الفجوات والفراغات التي يخلقها النص كأساس لقيام هذا التفعيل وكمحور تدور حوله العلاقة بين النص والقارئ، وذلك عندما يبدأ القارئ بسد هذه الثغرات والبياضات وفك الغموض، هنا فقط يبدأ التواصل بين النص والقارئ والمؤلف.

تحليل نص الرواية:

إنطلاقا من هذه الإشارة المختصرة من مفهوم نظرية القراءة وإظهار أسس قيامها، نعمل ومن خلال رواية نجمة على معرفة كيفية تمظهر بنية القارئ في طيات هذا النص، وكيفية انبناء هذه العلاقة التفاعلية بين المؤلف والنص والقارئ وذلك بدراسة

–بنية الفراغات في النص

–علامات حضور المؤلف في النص

–علامات حضور القارئ في النص

أ- بنية الفراغات في النص:

لقد شغلت بنية الفراغ أو الفجوات النصية والبياضات موقعا هاما في نظرية " آيزر " حيث قام بتحديد هذه الأخيرة معتمدا على تعريف " إنجاردن " لمواضع اللا تحديد معتبرا إياها العامل المحفز والمستفز للقارئ من أجل ضمان مشاركته في إنتاج النص وهذه الفراغات النصية هي التي تسمح بقيام عملية التواصل.

ومن خلال استقرائنا لرواية نجمة نجد أن الكاتب يعتمد على تقنية الحذف بصفة غالبة وإحداث الفراغ، ويستغني السرد على فترات زمنية كثيرة ويخلق فراغات تجعل القارئ في

سؤال مستمر بحيث ينتهي السرد وتبقى في ذهن القارئ تساؤلات محيرة عن مصير الشخصيات المحورية والتي كان من المفترض أن تجيب عنها الرواية فما مصير نجمة وماذا حدث لرشيد ومصطفى ومراد ولخضر؟

وهذا ما يسميه آيزر بالبياضات التي تنشط ملكة الربط بين النص والقارئ التي ويساهم فيها هذا الأخير بواسطتها في إبداع النص، فيركز على بعض العناصر ويحذف ويلغي بعضها الآخر ثم يخلق روابط جديدة لعناصر أخرى. تظهر حتمية وجود هذا القارئ وضرورة قيام فعل القراءة بافتقاد نص نجمة بالمؤشرات الزمنية فيعرضها السرد ككتلة واحدة لا نعرف لحظة بداية السرد ولا توجد أية إشارة دالة على تاريخ الشروع فيه أو نهايته، وهنا يصبح عنصر التأويل أمرا ضروريا والقارئ كشرط حتمي لتحديد هذه المؤشرات من خلال السياق العام للرواية. كما انبنت أحداث الرواية في بنية سردية متميزة جاءت بطريقة يصعب كثيرا التعامل معها وتتبع أجزاءها والربط بينها، وشكلت بناء زمنيا متميزا عن جميع الأبنية الأخرى في الرواية الجزائرية ولا يستطيع القارئ لها التحكم في أجزائها وفهم عمقها مع القراءة الأولى وصعوبة هذه البنية لا تكمن في موضوعها – عرض حياة أربعة شخصيات تجتمع في علاقة حب في شخصية نجمة- بل أن نقطة تميزها هي طريقة تشكلها وانبناء فعل السرد على التقطيع والتجزيئ الدقيق لأحداث هذه القصة الحكائية، وبالتالي التغير المستمر لفعل السرد ودرجة السارد، بحيث لا يعمل السارد وهو من الدرجة الأولى (خارج حكائي) على استرجاع وسرد حياة كل شخصية في مرحلة معينة، وإنما يعطي جزء وينتقل الى مرحلة اخرى وحدث آخر لشخصية أخرى ثم يضيف جزءا آخر وهكذا مع الشخصيات المحورية منها نجمة مصطفى رشيد لخضر مراد والشخصيات الثانوية وهذا من بداية الرواية الى نهايتها، فالرواية مجزأة الى مقاطع وفي صفحات متباعدة وهنا تظهر جليا أهمية القارئ ودوره ضمن هذا البناء السردي وضرورة وجوده ومشاركته في إعادة تركيب وبناء هذا المتن الحكائي وملء هذه الفراغات التي يحدثها السارد في سرده .

واعتماد كاتب ياسين هذا النوع من الكتابة الروائية لم يأت صدفة بل هي فلسفة أراد خلالها أن يحرك دور القارئ ويجعل منه استراتيجية نصية وأن النص يجب أن يكون مصير تأويله جزء منه، وتظهر حتمية هذا الحضور للقارئ من خلال توظيفه لعلامات مرجعية تاريخية ورموز أسطورية كثيرة، وبقراءة سريعة نلاحظ هذا الحضور لهذا الصنف من العلامات الغامضة التي تتخلل صفحات الرواية مثال ذلك شخصية صلامبو شخصية يوغورطا وبيجو بربروس وغيرها تحمل هذه العلامات شحنات دلالية عميقة تقتضي من القارئ العودة الى التاريخ والسياق الخارجي للنص للوصول الى فهم حقيقة استعمالها في هذا الخطاب ويمكننا القول انه بتوظيف هذا النوع من الشخصيات أعطى أحداث نجمة دلالة أوسع ومفهوما أعمق وفتح آفاق التأويل على القارئ لتفسير هذا الغموض الذي أحدثته هذه الأسماء في متن القصة المتخيلة وتوظيف الكاتب للشخصية المرجعية للشخصية المختلفة عمل على تحريك قدرات القارئ في البحث السياق الثقافي وكذا المحيط الحضاري العالمي والتفكير لكشف العلاقات والوصول الى الأبعاد الدلالية العميقة لهذه الرموز ومغزى حضورها في النص كما تتخلل صفحات الرواية شخصيات أسطورية من

التراث العالمي كجوبيتر والرمز الخرافي دون جوان، والسعلاة وغيرها فنلتمس هذا الإختيار الدقيق للعلامات المرجعية، وبحث عميق في الثقافة العالمية، لذا يظل القارئ في حالة بحث مستمرة وتفكير كبير ليتسنى له تفكيك كل هذه الرموز والوصول الى ابعادها وفهم دلالاتها وإظهار فعالياتها فالقارئ متواطئ مع المؤلف فهو يشاركه لعب الخيالية التي تستهدف إحداث المتعة من النص .

ب – علامات حضور المؤلف في النص :

إذا بحثنا عن شخصية المؤلف كاتب ياسين ضمن صفحات الرواية، وبين المقاطع السردية للشخصيات، فاننا نجدها وراء شخصيات مختلفة بأصوات كثيرة وبوجوه متباينة يصعب كثيرا تحديدها.

يظهر بصوت السارد بالضمير الغائب " هو " الذي يقوم على أساسه الفعل السردي في رواية نجمة عامة، ونكتشفه من خلال تعليقات السارد وتفسيراته، وخطاباته التي تحمل في طياته أفكـــاره، ونظرته الصريحة إلى موضوع الوطن من ذلك قول السارد: " لأن هذا الوطن لم يولد بعد، كثر آباؤه فما استطاع أن يولد في وضح النهار وتوالت عليه الأجناس الطموحة الخائبة الممزوجة المختلطة ببعضها ... لا يهم ان كانت سيرتا قد نسيت ... ولا يهم ان كان المد والجزر يعبثان بهذا الوطن حتى اختلطت أصوله وغمضت واكتسحها عسف ذبول شعب يحتضر، بالقارة التي لا تعرف الذاكرة متى نشأت ... " (19). هنا يتفاجأ القارئ بهذا الخطاب الذي تجاوز حدود القصة المتخيلة، ويذهب بعيدا ويربطها بموضوع حساس هو الوطن وبصفة عامة نقول ان السارد بضمير الغائب يفكر ويحلل بمنطق كاتب ياسين ويرى بمنظوره، فالسارد بمثابة الصيغة الملائمة لإثبات حضوره ورؤيته في النص.

كما نكتشف المؤلف أيضا من خلال صوت رشيد :" ما كان يهمني أن تكون هيبونة Bone قد فقدت مجدها، وأن قرطاج قد دفنت، وأن سيرتا. كانت تحتمل ما كتب عليها من العذاب، وأن نجمة قد فقدت بهاءها ... فالمدينة لا تزهر والدم لا يتبخر الا ساعة السقوط، كانت قرطاج قد تلاشت ... وسيرتا معلقة بين الأرض والسماء ذاك الحطام المثلث يعود عند الغروب هي أرض المغرب " (20).

هذه أفكار تاريخية حضارية تجاه موضوع الوطن والمستوى الثقافي لشخصية رشيد لا يصل الى هذا النوع من التفكير العميق والتحليل التاريخي الواسع فهي ذات مستوى معرفي محدود، بدراسة البطاقة الدلالية يتبين انها شخصية لم تزاول دراستها فهو طرد من التعليم، وبالتالي فإن تلفظها بمثل هذه الأقوال يحيلنا مباشرة الى أنها تتكلم بلسان المؤلف وتتقمص أفكاره التاريخية خاصة وان هذه المقاطع السردية خارجة عن الإطار العام لأحداث القصة المتخيلة.

لقد استطاع كاتب ياسين من خلال هذا النص أن يعلن موقفه وبطريقة متقنة جدا بحيث لم يتحدد وجوده ضمن شخصية واحدة، وإنما عمل على التنقل بين عدد من الشخصيات بمختلف مستوياتها الاجتماعية والثقافية، فمرة ضمن خطاب السارد وأخرى خلف أقوال الشخصيات أو ينفذ إلى النص من خلال الضمير الجمعي (نحن) وكأنا المؤلف من وراء هذا التنقل بين مختلف الضمائر التأكيد على مواقفه من جهة، ومن جهة أخرى تضييع القارئ ضمن هذا الكل المتداخل والبقاء مضمرا لا يمكن تحديد وجوده وبالتالي يخلق

للقارئ مجالا لتأويل ويحدث فراغا ينتظر سده مع القراءة .

ج – علامات حضور القارئ:

اذا حاولنا استخلاص القارئ في ثنايا هذا المتن الحكائي فإنه يتحدد وجوده من منطلق أن فعل السرد لن يقود ولن يكتمل إلا بوجود القارئ " فالنص يفترض قارئه كشرط حتمي بقدرته التواصلية الملموسة " (21) ونتبين بالملاحظة الدقيقة في النص بعض الإشارات التي تظهر وجوده وتنوب بعض الشخصيات عنه وتثبت مشاركته الفعالة والتفعيلية ضمن النص.

يحضر القارئ مثلا وراء شخصية مراد الذي يصبح متلقيا وهو يسمع قصة رشيد الذي يحكي أحزانه، فيتقمص دور المتلقي بطرح تساؤلاته واستفساراته مثلما يبدوا في هذه الجمل بصوت مراد : " واصل حديثك من كان العنابي" (22) قوله ايضا " أتفهم ما أقول " أي أتفهم أنت مراد كمتلق ، وكذا تكرار كاف المخاطبة في كلام رشيد لتؤكد وجود شخصية المرسل اليه (المتلقي مراد) مثلا " ان رجالا من طينة أبيك " " انهم آباؤنا " أي انا وانت ، هنا اذن يتمظهر لنا طيات هذا الخطاب صوت المتلق وكل قارئ له ينطبق عليه الضمير انت

كما تمثل شخصية الكاتب الصحفي دور القارئ والنيابة عنه في النص من خلال مقابلته لرشيد واستفساره عن أمور كثيرة في حياته وهو في الفندق مثال ذلك ما يقوله الكاتب الصحفي لرشيد: " حدثني عن الجريمة الأخرى" سؤاله ايضا " لكن ما شان مراد " (23) . ونتبينه بشكل ضمني من قول رشيد مخاطبا الكاتب الصحفي " يكفي ما قلته من الحديث اليوم ... لا أستطيع أن ارجع الى الأسباب ان حياتي تخللها أموات كثيرون ..."(24) بحيث نفهم أن كل ما قاله رشيد هو جواب عن تساؤلات الكاتب الصحفي، وخطابه كله كان موجها اليه كمتلق. تنوب إذن شخصية الصحفي عن القارئ لكونه يطرح كل التساؤلات المحتمل طرحها من أي متلق كان، وهذه إحدى الطرق التي يضمن فيها الكاتب مشاركة القارئ في خلقه للنص ويبقى أمر اكتشاف حضوره لا يمكن الوصول اليه الا بتفكيك البنية العميقة لكل من النص .

نقول في الأخير ان رواية نجمة نسيج من الفضاءات والفجوات التي يجب سدها واعتماد المؤلف هذا الإستراتيجية الخاصة في السرد يفرض حتمية وجود القارئ وفعل القراءة لإعادة بناء وتركيب هذه البنية المعقدة واستكمالها، وتفكيك رموزها وعلاماتها الدلالية وكاتب ياسيم من خلال هذه الرواية والفترة الزمنية التي صدرت فيها يعطي عنصر القارئ وفعل القراءة كفلسفة جديدة يجب التحكم فيها لقيام الفعل الروائي واكتماله وتحديد قيمته الجمالية وهويته التي تميزه عن غيره وتبين تفاعله مع النصوص الأخرى واستمرار وجود النص عبر الزمن .

الهـــوامش:

* كاتب ياسين ولد بقسنطينة في 06 أوت 1929، تعلم في المدرسة القرآنية لفترة قصيرة، بعدها التحق بالمدرسة الفرنسية.

ألف العديد من الأعمال ومنها رواية نجمة 1956، دائرة القصاص (le cercle des représailles) مجموعة مسرحيات سنة 1959، والمضلع الكوكبي(le polygone étoilé) 1966 وذو النعل المطاطي (l'homme aux sandales de caoutchouc) 1970.

* فولفغانغ آيزر (wolfgang Iser)

ولد سنة 1926 بألمانيا درس اللغة الإنجليزية والفلسفة واللغة الألمانية.
إشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وهو مؤسس للجنة وحدة البحث المسماة " الشعرية والهرمينوطيقا) .
له عدة مؤلفات أهمها
كتاب – " القارئ الضمني "
كتاب – " فعل القراءة " (1976)
كتاب – " التوقع "
كتاب – " التخييلي والخيالي "

1 – روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى القاهرة سنة 200، ص 134.

2 – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، افريقيا الشرق، (دط)، بيروت – لبنان، سنة 2002، ص 116.

3 – تودوروف تيزيفطان، الشعرية، تر: شكري المنخوتي، دار توبقال، ط2 المغرب سنة 1990، ص 22.

4 – Iser wolfgang، l'acte de lecture، (théorie de l'effet esthétique) traduit par Evelyne Sznycer éd : Bruxelles، Pierre Maragada، 1985.p289

5 – انظر جان بول سارتر، ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال ، الهيئة المصرية للكتاب، (دط) ، 2005 ، ص 51.

6 – المرجع نفسه ص 46 .

7 – فولفغانغ آيسر، فعل القراءة – نظرية الإستجابة الجمالية – ، تر: عبد الوهاب علوب ، المجلس الأعلى للثقافة، (دط) 2000، ص 27.

8 – سارتر، ما الأدب، ص 68.

9 – أنظر أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 1996، ص 67.

10– مانفريد نومان، المؤلف، المرسل اليه، القارئ، تر: عبد القادر بوزيدة، مجلة اللغة و الأدب العدد 02 (دط) ، جامعة الجزائر 1993، ص 68.

11 – Voir Dominique Maingueneau، dictionnaire d'analyse du discours، ed seuil Paris 2002 PP 338-339 .
يضع مصطلح القارئ المثالي (lecteur idéale) و من خلال المفهوم نفرق في تحرير الخطاب بين جمهور القراء للنص و القارئ المثالي ، الذي يملك القدرة على التأويل و هذا بمعرفته الموسوعية و قدراته التواصلية.

12 – أنظر : إيسر، فعل القراءة ، تر: عبد الوهاب علوب ص 33 .
* القارئ الفذ : مصطلح من وضع ميشال ريفاتير ، و يرتبط بالحقيقة الأسلوبية، و يكشف عن التناقضات التي تتخلل النص ومدى انحراف هذا الأخير عن المعايير المفترضة.
* " القارئ المطلع " : وضعه ستانلي فيشو هو مثلما يعرفه شخص يتحدث اللغة التي بني النص بها باقتدار، ملم تماما بالمعارف الدلالية و الميول المعجمية و له قدرة أدبية كبيرة .
* " القارئ المقصود ": من وضع وولف باعتباره ساكنا روائيا مقيما بالنص ، يمكن أن يجسد مفاهيم الجمهور المعاصر وأعرافه ورغبة المؤلف في الإرتباط بهذه المفاهيم.

13 – المرجع السابق ، ص39 .

14 – أنظر: ناظم عودة حضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الطبعة** الأولى عمان الأردن، **1997 ، ص 163.**

15 – إيسر فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب ص 40.

16– أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 61 .

17 – أنظر : فولغانغ آيزر ، فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب في الأدب – تر: حميد الحمداني، منشورات مكتبة المناهل الدار البيضاء 1995 ص 12.

18 – المرجع نفسه ص 100.

19 – كاتب ياسين رواية نجمة تر: محمد قبعة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ص 191.

20 – الرواية ص 190.

21 – Voir Umberto. Eco، le role du lecteur éd. Grasset 1985 P 64

22 – الرواية ، ص 140.

23 – الرواية، ص 180.

24 – الرواية، ص 192.

قائمة المراجع :

1 – كاتب ياسين ، رواية نجمة، تر: محمد قوبعة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. (دط) ، (دس).

2 – فولفجانج إيسر، فعل القراءة – نظرية الإستجابة الجمالية – تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة دط سنة 2000.

3 – فولفغانغ أيزر، فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب في الأدب ، تر: حميد الحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل (دط)، الدار البيضاء 1995.

4 – روبرت هولب، نظرية التلقي ، عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى القاهرة، 2000.

5 – تودوروف تيزيفطان، الشعرية، تر: شكري المبخوتي، دار توبقال، الطبعة الثانية، المغرب، سنة 1990.

6 – جان بول سارتر، ما الأدب؟ تر: محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية للكتاب (دط)، 2005.

7 – أمبرطو ايكو، القارئ في الحكاية ، تر: أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء ، 1996.

8 – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، (دط) بيروت لبنان سنة 2002.

9 – ناظم حضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الطبعة الأولى، عمان الأردن 1997.

المراجع بالفرنسية:

1 – Iser wolfgang، l'acte de lecture ، (théorie de l'effet esthétique) Traduit par Evelyne Sznycer éd : Pierre Maragada، Bruxelles، 1985.

2 – Umberto. Eco، le rôle du lecteur éd. Grasset 1985.

3 – Dominique Maingueneau، dictionnaire d'analyse du discours، ed seuil Paris 2002.

المجلات:

– مانفريد نومان، المؤلف، المرسل إليه، القارئ ، تر: عبد القادر بوزيدة مجلة اللغة والأدب، العدد 02، (دط) جامعة الجزائر 1993.

الموقف الإيديولوجي في رواية "الزلزال" للأديب الطاهر وطار.

د.حسين بوحسون
- قسم اللغة العربية وآدابها-بشار.

العمل الروائي في الواقع تمثل لعالم أرحب وأوسع، ليس بالضرورة أن يكون مماثلا للواقع المادي أو للحياة كما هي؛ ولكنه حتى وإن استمد من هذا الواقع حضوره فإنه يبقى عالما له وجوده الخاص وكيانه المتميز. وهذا لا يعني أن العالم الروائي هو عالم بديل عن العالم الواقعي، ولا حتى عالم مواز له؛ ولكنه عالم ذو خصوصية يتمثل بمهارة فنية فائقة تلك الجدلية الأبدية بين الواقعي والفني بما هي إشكالية اصطراع وصراع وتفاعل انفعال في تمثل الواقع؛ ولكن برؤية فنية لا تكتفي بإضفاء الجمال والتميز على الواقع، ولا حتى بإعادة إنتاج هذا الواقع ومماثلته في آلية انعكاسية بل تتجاوز ذلك إلى صياغة الواقع صياغة جمالية انطلاقا من رؤية الروائي للعالم التي تكون قادرة على امتلاك المعرفي والجمالي في آن واحد.

وانطلاقا من هذا التصور فإن العمل الأدبي، في جوهره، تفاعل بين بعدين يستدعي أحدهما الآخر؛ بعد جماعي يمثل الموقف الاجتماعي الذي يجعل من الواقع المعيش منطلقا له، وبعد فردي يمثل المبدع ويجعل من خياله منطلقا له. ومؤدي هذا أن العمل الأدبي بقدر ما يصدر عن فرد (الفنان) يتوجه إلى آخر أي إلى الخارج، فهناك "آخر غير الفنان يرتبط بعلاقة قراءة أو نظر، أو سماع ويحاول من خلالها إيجاد رؤية أو أفق أو حل لمشكلة مشتركة بين الفنان وجمهوره(01).

فثمة علاقة عضوية، إذن، بين المرسل والمتلقي، مما يجعل الفصل بين "الجماعي" (الطبقة، الفئات الاجتماعية) و"الفردي" (التجربة-الخيال) في مجال الإبداع الأدبي أمرا عسيرا. ولعل ذلك ما يفسر العلاقة الجدلية بين الواقع والفن بما هو تمثل وخلق وإبداع يجسد ما هو جوهري في الوجود الإنساني والطبيعي. وهكذا فإن الواقع لا يقع على الهامش من الفن كما أن الفن لا يقع هو الآخر على الهامش من الواقع؛ بل الواقع والفن كلاهما يقع من الآخر في الصلب وفي الجوهر؛ فإذا الفن تمثل للواقع، وإذا الواقع في الفن أغنى وأثرى وأخصب. فالفن عالم خاص ينبثق من عمق وعي الكاتب بما يطرح هذا الواقع من قضايا جوهرية؛ غير أن امتلاك الكاتب الواقعي وحده لا يمكنه من بناء عالم روائي متماسك معرفيا وجماليا، بل عليه أن يمتلك المعرفي والجمالي معا، ويصوغ ذلك كله ضمن رؤية واضحة للعالم تحدد موقعه من الوجود وما يصطرع في هذا الوجود من قضايا جوهرية.

ومن ثم فإن الرؤية الجماعية التي تنبثق من عمق الوعي الاجتماعي والتي تعيشها مجموعة ما بشكل من الأشكال، تؤثر في الفرد، بما فيه المبدع باعتباره جزءا من الكيان الاجتماعي لهذه المجموعة أو تلك إلا أن المبدع، وهو يتفاعل مع واقعه، يحاول بدوره صياغة هذه الرؤية من جديد صياغة فنية في إبداعاته

الأدبية يصدر فيها عن رؤية للعالم تكشف عن وعيه الصادق والعميق بقضايا أمته وإنسانيته العميقة والجوهرية.

تنبثق الرؤية للعالم عن عملية وعي تخص طبقة اجتماعية معينة، وما الوعي في هذه الحالة إلا تصور ينسجم أو يتوافق مع هذا الجانب من الواقع أو ذاك، غير أن البحث في إمكانية تطابق هذا التصور مع الواقع كليا أو جزئيا يستدعي بالضرورة رؤية اجتماعية شاملة(02).

يرى غولدمان (أن أكبر الكتاب الممثلين لعصورهم، هم أولئك الذي يعبرون، بصورة منسجمة على نحو ما، عن رؤية للعالم تتوافق إلى أكبر قدر ممكن، مع الوعي الممكن لطبقة ما، وإنها الحالة التي تصادفنا في كل الأطوار لدى الفلاسفة والكتاب والفنانين)(03).

فالكتابة الأدبية من هذا المنظور، كما يقول أحد الكتاب "ليست في حقيقتها إلا امتدادا للمجتمع الذي تكتب عنه، وتكتب فيه، معاً، كما إنها ليست، نتيجة لذلك، إلا عكسا أمينا لكل الآمال والآلام التي تصطرع لدى الناس في ذلك المجتمع"(04).

غير أن جمالية المضمون التي تسعى الواقعية الاشتراكية إلى تأسيسها لا تتحقق، كما يرى الدكتور عبد الملك مرتاض (في نظرية النقد) إلا عبر جمالية الشكل، إذ يقول 'إن الكتابة ليست شكلا خالصا، ولكنها معان وأفكار مضمخة بالعواطف ومحملة بمشاعر، تظرف في ألفاظ وتجلى في سمات، وهذه السمات اللفظية هي التي تشكل جمالية الكتابة، وتجسد نسيجا أسلوبيا قائما على النظام اللغوي، القائم هو أيضا في اللغة المكتوب بها والماثل في التشكيل الأسلوبي تمثل جمالية الكتابة"(05).

إن الرؤية التي يتأسس عليها العمل الإبداعي تشمل في مكوناتها التركيبية، البعد الإيديولوجي الذي يمثل أحد أبعادها البانية، والإيديولوجية كما يعرفها الباحث محمد كامل الخطيب في كتابه (الرواية والواقع)، هي "نسق من الأفكار والعادات والأخلاق والمفهومات والقوانين والفنون....إلخ تتشكل في مرحلة تاريخية محددة، أو على قاعدة نمط إنتاج، أو نمط حياة معين..)(06).

تحدد علاقة الكتابة الروائية بالإيديولوجية من زاويتين، زاوية "الإيديولوجية في الرواية وزاوية الرواية كإيديولوجية". أما بالنسبة للزاوية الأولى، فإن الإيديولوجية في الراوية تعد مكونا من مكونات البنية النصية الروائية، إذ النص يحتوي على مكونات متناقضة، فهو عبارة عن تجميع لإمكانيات متعددة بسبب تعارض عناصره(07). فالنص الروائي، بحكم نسيجه البنيوي، مشحون بالمتناقضات، فيه الإيديولوجية ونقيضها، وفيه موقف الكاتب الذي يوافق إحداهما، أو يعارضهما، أو يكون محايدا(08).

ويؤكد باختين حضور الإيديولوجية في الفن الروائي باعتبارها مكونا فنيا وجماليا، إذ يرى أن "الدليل اللغوي" محمل بشحنة إيديولوجية لا تعكس الصراع الاجتماعي السائد، وإنما تجسده وتدخل في سياقه"(09). ومن هنا فإن الإيديولوجية إنما تدخل عالم الرواية بوصفها "مكونا جماليا، لأنها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص"(10).

فالإيديولوجية باعتبارها مكونا من مكونات الرواية الفنية والجمالية قد تعبر عن صوت المؤلف وقد لا تفعل، ذلك "أن كتاب الرواية غالبا ما يقومون بعرض هذه الإيديولوجيات والمواجهة بينها من أجل أن يقولوا شيئا آخر ربما يكون مخالفا لمجموع تلك الإيديولوجيات نفسها"(11).

أما بالنسبة للزاوية الثانية، وهي النظر إلى الرواية كايديولوجية، فإن الرواية باعتبارها إيديولوجية تعني أولا موقف الكاتب تحديدا، لا موقف الأبطال كل منهم على حدة... فالإيديولوجيات داخل الرواية لا تلعب إلا دورا تشخيصيا ذا طبيعة جمالية من أجل توليد تصور شمولي وكلي هو تصور الكاتب(12).

فالرواية كايديولوجية إنما تتولد من خلال الصراع الذي يدور بين الإيديولوجيات المختلفة الموجودة داخل العمل الروائي. يقول أحد الباحثين "فالرواية لا تتحول إلى إيديولوجية إلا عبر صراع الإيديولوجيات وعبر التعارضات التي توجد في كل إيديولوجية على حده. هذا الصراع الذي يشكل مجموع بنائها العام"(13).

وخلاصة القول "إن الإيديولوجيات تدخل إلى عالم الرواية التخييلي كمكون يكون أداة في يد الكاتب ليعبر في النهاية بواسطته عن إيديولوجيته الخاصة"(14). ومن ثم فإن جدل مكونات الواقع المتصارعة هو الذي يلقي بظلاله على عالم الرواية؛ فإذا هي تصوره فنيا "إن الرواية باعتبارها إيديولوجية لا تتأسس إلا بواسطة ومن خلال الإيديولوجيات في الرواية(15).

ومن بين كتاب الرواية العربية في الجزائر الذين يصنفون ضمن كتاب الرؤية أو الموقف الإيديولوجي، الكاتب الروائي الطاهر وطار، إذ إن القارئ لكتاباته لا يعدم أن يقف على منحى عام يميزه عن غيره من كتاب، ويسلكه في سياق من الكتابة الروائية الخاصة، ذلكم هو الموقف الإيديولوجي الذي يبرز بشكل حاد، وربما بشكل عنيف في جل ما كتب هذا الروائي.

إن الموضوع الذي يجذب "وطار" ويشده أكثر هو علاقة الفن الروائي بالواقع، وكيف يكون الفن في خدمة الواقع، والواقع في خدمة الفن؟ أو كيف يكون أحدهما جزءا في بنية الآخر؟ غير أن الكاتب لا يتناول موضوعه هذا بشكل مسطح وفج، بل يتناول المسألة إبداعيا ،ومن خلال الموقف الجدلي بين الفن والواقع، ومن منظور رؤية شمولية تنطلق من الواقع الاجتماعي الراهن أو السابق فاحصة إياه، محللة تناقضاته ومبرزة تعارضاته، مقدمة أثناء ذلك رؤية استشرافية للمستقبل. ومن ثم فإن (وطار) يعد من بين الكتاب الذين ينسجمون مع " الموقف الفكري العام"، الذي يدعم رؤيته الشاملة لقضايا الكون والإنسان والحياة"(16).

فالكتابة الروائية عند الطاهر وطار ليست لعبة إمتاع تنتهي وظيفتها بمجرد الانتهاء منها، بل الكتابة لديه رسالة وموقف مما طبع كتاباته بطابع الرؤية الشمولية، ومكنه كذلك من " إدراك العلاقات الجدلية التي تربط الفرد وأفكاره وأفعاله وعواطفه بالحياة وصراعات المجتمع"(17)، بعيدا عن المباشرة والخطابية اللتين تحولان النص الروائي إلى خطاب مسطح ينزع فيه البطل الإيجابي نحو تغير الواقع إلى الأفضل باعتباره البطل النموذجي.

إن وظيفة الفن عند (وطار) كما يقول أحد الباحثين " ليست مرآة عاكسة للواقع، بل إنها تدل على الوعي الممكن ينطلق من الآن إلى المستقبل، وذلك بتشييد فوق الواقع واقعا آخر فيمزجه، إنه الواقع الحقيقي مكثفا ومضافا إليه الفن"(18).

إن المتأمل في علاقة رواية " الزلزال" بالواقع والموقف الإيديولوجي من خلال بنية شخصية "بُولرواح" يجد أن الرواية ترصد مرحلة تاريخية واجتماعية من واقع الجزائر، ولكن عبر بنية شخصية " بوالأروح" التي

جمعت الإيديولوجية والإيديولوجية النقيض، وشرحت الراهن بكل تناقضاته عبر ماض مثقل بتداعيات الذاكرة التاريخية، وأومت إلى مستقبل دون أن تحدد ملامحه بوضوح.

يقول أحد الباحثين " تأخذ رواية" الزلزال" سيرة بطل مضاد مشحون بالمناقضات النفسية المريرة، فرغم امتلاكه الأرض والمال، فإن لحظات السعادة تبدو باهتة في حياته، وهو الآن يدافع عن أنفاسه الأخيرة أمام المتغيرات الاجتماعية الطارئة التي هزت طبقته، لذلك يمكن اعتبار هذه الرواية حسب (غولدمان ولوكاتش) هي قصة كفاح بطل منحط يواجه حاضرا منحطا متدهورا، بحثا عن قيم أصيلة تعيد له مقامه وتعيد للوجود وجهاته)(19).

إن رواية الزلزال هي رواية موقف إيديولوجي بامتياز تعكس الرؤية الإيديولوجية والموقع الفكري الذي يشكل بؤرة الفعل ورد الفعل في السلوك الاجتماعي للبطل " بولرواح".

تمثل شخصية بولرواح في رواية "الزلزال" ملتقى العناصر المتناقضة والمتضاربة؛ فبولرواح شخصية بنيت على التناقض الصارخ في كل مظاهر حياتها ووجودها، ولعل الكاتب أراد من وراء ذلك أن تجسد هذه الشخصية المفارقة الطبقية التي قامت عليها الرواية فكرة ومضمونا ورؤية واقعا وفنا؛ ذلك أن الكاتب قد "انطلق من اقتناع مبدئي تمثل في أن ظروف الجزائر كبلد تقدمي قام بثورة تحريرية تفرض على حكومتها أن تتخذ الرؤية الاشتراكية أساسا لسياستها الاقتصادية والاجتماعية. وهذا المبدأ الذي يؤمن به المؤلف إيمانا قويا هو الذي جعله ينطلق من اقتناع آخر، وهو أن الطبقة العمالية في الجزائر من النضج اليوم بحيث تستطيع القيام برسالتها التاريخية في إطار الرؤية الاشتراكية... وأن البرجوازية الجزائرية قد أيقنت أن الوقت لم يعد مواتيا للوقوف في طريق المسيرة الاشتراكية"(20).

وقد تجلت سمة التناقض في شخصية بولرواح عندما لجأ الكاتب إلى أسلوب التعارض وسيلة لسبر أعماق هذه الشخصية داخليا وخارجيا نفسيا واجتماعيا ليتمكن في نهاية المطاف من تحديد الإطار الطبقي الذي يتموقع فيه بولرواح، وهو الطبقة البورجوازية التي يعتبرها الروائي عقبة كأداء في وجه أي تغيير إيجابي قد يحصل في المجتمع الجزائري:..

يستمد الكاتب ملامح شخصية بولرواح من جملة من التعارضات نراها ماثلة فيما يلي:

- بولرواح ≠ . المجتمع (الفلاحين- العمال- الفقراء...)
- مدينة قسنطينة زمن الاستعمار ≠ مدينة قسنطينة زمن الاستقلال

(مكان مجريات الأحداث قي الرواية)

↓

مدينة راقية مزدهرة تجاريا، اقتصاديا فنيا (الأغوات-القياد...)

- الاشتراكية ≠ الرأسمالية
- الأغنياء ≠ الفقراء
- الدين ≠ الابتداع (الخرافة)
- الحضارة ≠ البداوة

وضع " بولرواح"، منذ البداية، نفسه في مقابل المجتمع الجزائري الأمر الذي جعله يبدو غريبا ودخيلا، والواقع أنه أصبح ينتمي إلى الماضي، إلى الجزائر المستعمرة لا المستقلة.

يقول بولرواح متأسفا على ما آل إليه وضع مدينة قسنطينة "لا حول ولا قوة إلا بالله، أحقا هذا هو مطعم بالباي الذي عرف الآغوات والباشوات والمشايخ وكبار القوم، أصحاب الأرض والأغنام والجاه..."(21)

فبولرواح متبرم قلق يسابق الزمن يخشى أن يتحول " الرعاع" الذين غزوا المدينة إلى ملاك أرض تطبيقا للقرارات التي ستصدرها الحكومة والمتعلقة بتأميم الأراضي وتوزيعها على الخماسين وصغار الفلاحين (هناك مشروع إلحادي خطير، يهيأ في الخفاء.

- تقول ؟!.
- نعم ينتزعون الأرض من أصحابها
- ينتزعون الأرض من أصحابها؟
- استمع إلي. يؤممونها
- وماذا يفعلون بها؟
- مثلما فعلوا بالأراضي التي خلفها الفرنسيون.تصور الحقد، الحسد..... كل إناء بما فيه يرشح)(22).

- إن إحساس "بولرواح" بالزلازل لم يكن وليد خوفه من انتزاع الأرض فحسب، بل كان ناجما عن التحول الكبير الذي شهدته مدينة قسنطينة زمن الاستقلال، تحول مس حياة الناس ومعاشهم وسلوكهم وتفكيرهم بفضل ما توفره لهم الحكومة الاشتراكية من إمكانية العمل والتطبيب والعلاج والسكن والدراسة ...

فهذا المشهد الحي هو الذي جعل ذاكرة بولرواح تعود به إلى الوراء، إلى زمن الاستعمار؛ حيث الزمن الطبقي ينوء بكلكله على مدينة قسنطينة، مدينة الأغوات والباشوات والقياد والمعمرين واليهود والطبقة الراقية.

" قسنطينة الحقيقية انتهت.أقول .زلزلت زلزالها. لم يبق من أهلها أحد كما كان .أين قسنطينة بالباي وبالفقون. بن جلول وبن تشيكو وبن كراره، زلزلت زلزالها. زلزلت زلزالها وحل محلها قسنطينة بوفنارة بوالشعير وبولفول وبوطمين وبكل الحيوانات والنباتات" (23).

إن إحساس بولرواح المأساوي هنا نابع عن إحساسه الطبقي القوي المتجذر في وعيه ولا وعيه، فهو يؤمن بالمفاصلة بين طبقات المجتمع؛ فالطبقة المالكة والغنية والثرية هي السيدة والطبقة الفقيرة الكادحة هي المسودة والمسخرة. فلا ينبغي أن يكون هناك تداخل أو تقارب، فالسيد ينبغي أن يبقى سيدا إلى الأبد، والعبد عبدا إلى الأبد " فبولرواح" الذي يعبر عن فكر الطبقة البرجوازية لا يؤمن بسنة التطور فهو يكرس مبدأ الثبات والديمومة، وإن كان لابد من التطور فينبغي أن يكون عموديا تسلسليا (وراثيا) لا أفقيا، فملكية الأرض ينبغي أن تبقى محصورة في المالكين الأوائل وأحفادهم فقط، فلا ينبغي أن تنتقل بأي حال من الأحوال إلى غيرهم، لذا ألفيناه يلهث بحثا عن أقاربه ليوزع عليهم الأرض صوريا كي لا تؤممها الحكومة.

" يا سيدي راشد، يا ولي الله،ن قضيت تسع ساعات في الطريق قادما من العاصمة في هذا الحر، لأمر يهمني، ويهم جميع الصالحين الذين أورثهم الله أرضه، لا أخفي عنك فأنت تعلم ما

في النفوس، جئت أقطع الطريق بين الحكومة وبين أرضي، بتسجيلها على أقاربي، شرط أن لا يحوزها أو ينالوا ثمارها إلا بعد أن أموت"(24). وهو يرفض رفضا قاطعا أن تسلم الأرض إلى غير الورثة الشرعيين. " وعدتك كبيرة يا سيدي راشد. شمعة، بل علبة شمع. إن أوقفت هذا المشروع، وحافظت لي ولعباد الله الصالحين على أرضنا"(25).

ويتوعد من ستوزع عليهم الأرض(عمال- فلاحين- خماسين) بالفتنة الآكلة والزلزال العظيم: " نار فتنة تأكلهم. زلزال عظيم يأتي على الرعاع الذين يفكرون في منحهم أرضنا؟ وعدتك كبيرة يا سيدي راشد"(26).

ومن سمات شخصية " بولرواح" أنه إقطاعي بورجوازي يتبلور موقفه البرجوازي من خلال رؤيته الفكرية والفلسفية . فهو لا يعد برجوازيا؛ لأنه من كبار ملاك الأراضي، بل لأنه يصدر في موقفه ذاك عن معرفة وعلم، ولا ننسى أنه رجل علم وتربية، فهو مدير ثانوية بالعاصمة، أي أن موقفه نابع عن قناعة إيديولوجية، ومن ثم فهو يضفي طابعا فلسفيا على رؤيته وموقفه، وبخاصة عندما ينتقد الاشتراكية التي يغدو فيها الواحد كلا والكل واحدا، أي أنها تلغي الحوافز والمواهب الفردية وتقتضي على العبقرية والتميز.

" لم تعد هناك حاجة إلى شخصية مميزة هنا. الكل كواحد والواحد كالكل.

ليس في الجبة سوي الحلاج.

هذا هو شأن العوالم السفلى. تتردى، تتردى، حتى تذوب، حتى لا يبقى فيها سوى سفليتها".

ولا ينظر إلى الاشتراكية من زاوية فلسفية؛ بل ينظر إليها كذلك من زاوية دينية.(27)

فالاشتراكية في نظر بولرواح كفر وإلحاد، على المسلمين محاربتها وعدم قبولها، وإلا حل عليهم غضب الله (لعن الله حكومة الكفار والملحدين أعوذ بالله)(28).

ومن سمات شخصيته الاجتماعية كذلك ادعاؤه أنه حضري يتصف بالسلوك المدني الراقي، فهو يترفع وينزه نفسه عما يراه من سلوك اجتماعي وأخلاقي منحط لا يصدر إلا عن هؤلاء الرعاع الذين امتلأت بهم دور قسنطينة وشوارعها وساحاتها وميادينها.(...لا يا سيدي راشد، لا، احمها يا سيدي مسيد كما كنت تحميها باستمرار. أرأف بالأبرياء الذين عليها، وبعباد الله الصالحين الذين فوقها، والأخيار والشرفاء الذين مازالوا فيها، وأرحها من الرعاع الذين يدنسونها بأبدانهم النجسة وبأفعالهم المنكرة، سلط عليهم طير أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل... ابدأ من هنالك من الأسفل حيث لا يزال الزحف يتواصل، ثم أصعد إلى قلبها وطهره، يا سيدي مسيد.. ولا تدعهم يخربون المدن لينطلقوا نحو البوادي، سلط الخصي على رجالهم والعقم على نسائهم حتى ينقرض نسلهم، ولا يمكث إلا النسل الصالح"(29).

وكأن بولرواح يتمثل هنا مقولة ابن خلدون الشهيرة " إذا عربت خربت" ابن خلدون يخلد في النار على عبارته، فالعرب الذين جاءوا بالدين الحنيف، لا يمكن أن يكونوا شعارا لخرب الحياة... ولكن ها هو الواقع يصدقه فلم يقتصروا على تخريب الحياة فقط، وإنما انطلقوا إلى الدين أيضا يخربونه"(30).

وبولرواح رجل متدين؛ ولكنه التدين الذي لا ينفصل عن العادات والأعراف وما تواتر عن الآباء والأجداد، وهو بالتالي التدين الممزوج بالخرافات.

"تمتم الشيخ عبد المجيد بوالأرواح أمام باب قصير مطلي بالأخضر الداكن... جئت تصلي ركعتين في ضريح سيدي راشد. ومتى كنت أومن بالأضرحة والمقامات، لقد حاربتها إلى جانب

الشيخ بن باديس. ودعوت الناس إلي نبذها. إنها عبادة قبور. بدعة أبدعها العوام.

لاكنتَ تؤمن بها منذ كنتَ. وحتى وأنت تخطب في المنابر ضدها.)(31).

إن بناء شخصية بولرواح على النحو المرسوم آنفا لينم على رؤية إبداعية لدى الكاتب، وهي في الواقع رؤية نابعة من موقف فكري ينصب في نطاق الأيديولوجية الاشتراكية.

إن الإيديولوجية التي يتبناها النص، والتي هي في الأساس إيديولوجية الكاتب، تطرح "الاشتراكية" وسيلة لبناء المجتمع الجزائري وتنميته وتقدمه، وترفض غيرها من الوسائل والبدائل في الحلول. ومن ثمة نرى أن النص كان صارما في تمثل هذه الرؤية الأيديولوجية، فتجاوز بذلك حد الدعاية والإشهار إلى التبشير بميلاد فجر الاشتراكية في الجزائر المستقلة، وما عقم "بو الارواح" وفشله في العثور على ورثته، ومحاصرة الجماهير له، ومحاولة الانتحار، في نهاية المطاف، إلا دليل على انتصار الكاتب للإيديولوجية الاشتراكية.فهذا الصوت يمثل الصوت المهيمن،الصوت الأقوى"وهو أكثر تحديا وإيمانا وتصلبا"32

ويمكن القول إن "الزلزال" تجاوزت إشكالية العلاقة بين الرواية الإيديولوجية أو علاقة خارج النص بداخله أو علاقة النص بصاحبه ومبدعه لتقرر أن "الرؤية الإيديولوجية ليست إلا مكونا من مكونات البنية النصية للعمل الإبداعي".

الإحالات

الزلزال – الطاهر وطار – رواية ط :3 ش.و.ن.ت الجزائر: 1980

جمال شحيد – في البنيوية التركيبية دار ابن رشد للطباعة والنشر–طالأولى–1982: 38

(01) م.ن : 39

03 – عبد المالك مرتاض – في نظرية النقد – دار هومة–الجزائر –ط–الأولى–2002: 131 .

04 –عبد المالك مرتاض م ن 132

05 –م . ن : 133

06– محمد كامل الخطيب الرواية والواقع –بيروت– 1981: 105

07 –حميد لحميداني– النقد الروائي والإيديولوجيا– المركز الثقافي العربي–ط الأولى–1990: 26

08 – م. ن: 26

09 – عن م . ن: 33

10 – م . ن: 33

11 – م. ن: 33

12 – م. ن: 35

13 – م . ن: 39

14 – م . ن: 40

15– –م . ن: 40

16– ادريس بوديبة – الرؤية والبنية وروايات الطاهر وطار– ص : 44

17–حميد لحميداني الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي–دار الثقافة –البيضاء–1985 –ص : 62

18–زعموش عمار– الرؤية الإبداعية والموقف الإيديولوجي– جريدة النصر– 1982/11/24

19–ادريس بوديبة –الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار– ص : 176

20 – محمد مصايف – الرواية الجزائرية العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام – الدار العربية للكتاب– الشركة الوطنية للكتاب الجزائر–1983.ص– 77/76

21 رواية – الزلزال – الطاهر وطار – ص:23

22 –الرواية : 31

23 –الرواية : 28.

24 –الرواية : 132.

25 –الرواية : 133.

26 –الرواية : 133

27 – الرواية : 128

28 –الرواية 26.

29 –الرواية 47

30–الرواية 41.

31–الرواية 129.

32–سعيد يقطين–انفتاح النص الروائي–المركز الثقافي العربي–ط الثانية–2001–ص–149

فتنة التماهي و الالتقاء بين شخصيات التجليات – لجمال الغيطاني – وعلاقتها بالزمن الروائي

الأستاذة: عرجون الباتول
كلية الآداب واللغات/ جامعة الشلف

تبرز الرواية إمكانيات الكاتب الفنية والثقافية، حيث يتحكم في تحديد سمات ومعالم وملامح الشخصيات التي من خلالها نحدد " علامة القصة الجيدة "[1] وتكون " واسطة العقد بين جميع المكونات السردية الأخرى "[2] فمن خلال سماتها تبدع اللغة فهي التي تنطق بها وتبث وتستقبل الحوار، تناجي وتصف معظم المناظر...

تنجز الشخصية الحدث أيضًا، ومن خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها يخمد الصراع أو ينشط فيصل إلى عقدة لها حل، وهي التي تحيا في المكان وتعمره وتبث فيه الحياة فيمتلئ بهجة وضجة وبدونها يخمد واللغة تخرس...

وللشخصية علاقة وطيدة بالزمن. فإذا كان هذا الأخير هو نقل الأحداث بمجرياتها فإن للشخصية دور مهم في تحريك أحداث الرواية بواقعها الحي من أفعال وأقوال، ومن خلال توظيفها حيكت الأفكار وأثري الحوار سواء كانت فاعلة أو غير فاعلة.

في التجليات لجمال الغيطاني تلعب الشخصيات دوراً غريبًا فاتنًا و تدخل في علاقة وطيدة مع الزمان حيث تستشرق العديد من العوالم وتقرع العديد من الأشكال الكتابية. وتسير في الأسفار الثلاثة للرواية في أفق يتراوح بين الحلم والواقع. تبرز قيمتها أكثر حين تستدعي رموزا غائبة وحاضرة. وتمثلها في نفس الوقت، ينطبق ذلك على كل الشخصيات المؤثرة في حياة الكاتب وحياة ناسه.تزيد الشطحات الصوفية التجليات جمالاً وشعرية حين تعبقها بالعجيب ولغريب. تمنحها حرية واسعة في التأويل حيث تستنطق شخوصها وأبطالها وحين تصيرها وهي جماعة ذاتا واحدة متماهية أو ذوات من أزمنة مختلفة في زمن واحد فتضفي بذلك بعداً عميقًا على مفهوم الزمنية.

يعتبر زمن السرد وعلاقته بزمن الحكاية المستوى الأول من مستويات الزمن الروائي في حين يعتبر زمن الشخصية الروائية المستوى الثاني " وإذا كان زمن السرد يخضع في بنيته وتكوينه للزمن الكرونولوجي الطبيعي والتاريخي إلى حد ما في استعمال مقاييس الزمن الواقعي لتحقيق الإيهام بالحضور وبالتالي يمكن لنا تتبع المدة الزمنية والمؤشرات التاريخية السردية والحكائية وحركة الحدث. فإن زمن الشخصـــية الروائية هو زمن نفســي ذاتي يخضع لحركة اللاشعور ومعطيات الحالة النفسية. لذلك لا يمكن قياس زمن الشخصية الذاتي بمقاييس الزمن الواقعي.

وإنما يخضع الزمن الذاتي في تحليله للحالات الشعورية التي تعيشها الشخصية في النص "[3].

وهناك اختلاف واضح بين الكتاب الكلاسيكيين والمعاصرين في بناء الشخصية الروائية. حيث نجد الكاتب الكلاسيكي ينشغل بالزمن الخارجي للشخصية من حيث نموها وحركتها وعلاقتها

[1]: زكي نجيب محمود- قشور و لباب- دار الشروق- 1981م- 1401ه- ص 135.

[2]: عبد المالك مرتاض- في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- دار الغرب للنشر و التوزيع- ص 135.

[3]: مها حسن قصراوي- بناء الزمن في الرواية العربية- دار فارس للنشر و التوزيع- ص 105.

بالآخرين. وخضوعها لعوامل الزمن الخارجية. في حين نجد الروائي الحديث يهتم بعوامل الزمن الداخلية بدل الخارجية ويكشف عن كوامن الشخصية ويتغلغل إلى زوايا النفس فلا يحجم عن نبش مخبأتها وعرضها علينا.

يحمل كل إنسان بداخله زمنه الشخصي لأنّ الزمن يؤثر على البناء الداخلي للشخصية بقوة فعالة تحولها باستمرار. فلم تعد الشخصية المعاصرة مجبرة على السير المستقيم كرونولوجيا لأنها ابتدعت طرقة جديدة مألوفة، ومفارقة كأن يمضي زمن شخصيات التجليات معكوسًا فيولد الطفل شيخًا أو كأن يخرج من الفرع أصله " **كأني الفرع الذي خرج منه أصله، كأني الصدى الذي أحدث صوته، كأني الولد الذي أبوه إبنه، كأني القوس الذي اتصل بنصله، كأني الظل الذي أوجد مصدره...**"[4] وأيضًا مثل أن تلتقي شخصيات يستحيل التقاؤها لبعد عصر كل منهما عن الأخر فيتطور الأحياء من البشر وغير الأحياء على نحو غريب...

وعليه سوف نحاول في هذا البحث استخراج السمات الدالة على ارتباط الشخصية بالزمن ارتباطاً مفارقًا في رواية التجليات.

– فتنة التماهي الأنوي للشخصيات:

أذاب جمال الغيطاني الأزمنة المختلفة في زمن لغوي ساكن ومتجانس حين جمع زمن سيد الشهداء وجمال عبد الناصر ومحي الدين بن عربي وطفولته وأطياف أبيه في بوتقة واحدة تتشابه فيها الذوات تشابهًا كبيراً الى درجة أن يلتبس الناظر إلى الشخصيات السابقة في معرفة هويتها الأصلية من غير شوائب أو بعبارة أوضح من غير توحد في الأنا " **تعجبت، هل وقع التوحد ؟ الصوت لأبي وإدراكي أنه .لعبد الناصر والكلمات نطقها عبد الناصر من قبل، وهو يؤمم القناة، يحكي الطريق الطويل...سمعت صوت أبي. لكني كنت أعي أنه لعبد الناصر، عبد الناصر يتكلم بصوت أبي**"[5] بهذه الطريقة حدث التماهي بين شخصية الأب وجمال عبد الناصر وقد مهد له الغيطاني في تجلي المستحيل حيث يرى الغيطاني جمال عبد الناصر في قتال أسطوري منبثق من لوعة الحنين إلى الأوطان عقب صدمة فقدانه لأبيه ممهداً للإيحاء بامتزاج الشخصيتين.

التجليات غنية بهذا النوع من الامتزاج كالذي يحدث بين سيرة كل من الحسين بن علي وجمال عبد الناصر حيث يتخذ الخطاب من سيرة هذين البطلين نموذج يحتذى به في علو الهمة والشأن ونشدان الصمود والوفاء والتضحية " ومن ثم يهتدي جمال الغيطاني الى مبدأ الرجعة الشيعي، ستحضر (الحسين) و(جمال) في زمن لاحق مطلق، ويخلق بينهما نوعًا من التماهي في الانبعاث جديدا على غرار تماهيهما مع السارد، وتماهي هذا الأخير مع أبيه وتماهي الأب مع جمال ثم تماهي السارد مع (الحسين) على انفراد تماهياً «موضوعيًا» وعضويًا في الفصول «المقاطع» الأخيرة بعد أن كان دليلا فقط "[6] .

وقد ظلّ هذا التماهي بين الشخصيات يرافق الراوي من بداية الرواية إلى أخرها تقريبًا، حيث تتداخل الشخصيات فيما بينها لكثرة ما هي متشابهة ومن بين أهم الشخصيات المتماهية في التجليات والمتداخلة:

- تداخل وتماهي شخصية الأب بالحاكم جمال عبد الناصر.
- تداخل وتماهي شخصية الأب بجمال عبد الناصر بالشهيد.
- تداخل وتماهي شخصية الأب بأحباب السارد.
- تداخل وتماهي شخصية جمال السارد بابن يزيد.

[4]: جمال الغيطاني– التجليات–الأسفار الثلاثة– دار الشروق– الطبعة 2– ص 48.

[5]: جمال الغيطاني– التجليات– ص 92–93.

[6]: بشير القمري– شعرية النص الروائي– قراءة تناصية في كتاب التجليات–شركة البيادر– الطبعة الأولى– 1991– ص 110-111.

- تداخل وتماهي شخصية جمال السارد بجمال عبد الناصر.
- تداخل وتماهي شخصية جمال السارد بالأب...

ولمزيد من التوضيح سوف نستشهد بأهم الفقرات التي تبرز التماهي الأنوي لشخصيات في التجليات. لنحاول فيما بعد استنتاج الأسباب التي جعلت جمال الغيطاني يستعمل لعبة التماهي في تجلياته:

الرقم	الشخصيات المتماهية فيما بينها	نص الفقرة الدالة على التماهي	الصفحة
01	تماهي الأب وجمال عبد الناصر	رأيت جمال عبد الناصر مكشوفا مبهدلاً وعندما تكلم بصوت أبي	20
02	تماهي الأب والصاحب الشهيد	رأيت شخصًا عن بعد، مشى على وجه الماء تكلم فأصغيت إلى صوت صاحبي الذي استشهد يوم الجمعة، التاسع عشر من أكتوبر، في الحرب التي قيل أنها آخر الحروب، عجبت واضطربت فارتج عليّ جسد أبي، انحناءة كتفيه لا أخطأها أبدا، أما الصوت فلصاحبي الذي عرفته...	21
03	تماهي الأب بعبد الناصر	هتف، عبد الناصر، بخطب تعجبت، هل وقع التوحد؟ الصوت لأبي وإدراكي أنه لعبد الناصر والكلمات نطقها عبد الناصر من قبل...	92
04	تماهي الأب بجمال عبد الناصر	سمعت صوت أبي، لكن كنت أعي أنه لعبد الناصر، عبد الناصر يتكلم بصوت أبي، حواره الهامس عندما زار قرى الإسماعيلية الأمامية.	93
05	تماهي الأب بجمال عبد الناصر بصديقه الشهيد	صديقي الذي كان، رأيته يمشي واقفا ويقف ماشيًا... وجهه وجهه أما ملامحه فعبد الناصر، وعندما تكلم سمعت أبي...حرت هل أرد على أبي، أو أحاور صاحبي الشهيد؟ أو أحملق إلى عبد الناصر	97
06	تماهي الأب بمسلم بن عقيل	تابعت أبي يمشي في درب مجهول لي، على جانبيه بيوت غريبة موصدة سعيت وراءه أسرع فأسرعت ناديته فلم يلتفت، دنوت منه مددت يدي، انتبهت إلى ملابسه التي لم أعهدها، التفت إلي تعجبت، توقفت،رأيت أمامي مسلم بن عقيل رسول الحسين إلى أهالي الكوفة، لم أر ملامح أبي، كنت في زمن غير زمنه وغير زمني...	111
07	تماهي الأب بجمال عبد الناصر	رأيت ملامح أبي في جسم عبد الناصر يرتدي طربوشًا أحمر وجلبابًا أخضر من الصوف، هو أبي وهو عبد الناصر، لكن حضورهما لا ينتمي إلى العالم المألوف..	112
08	تماهي الأب بعبد الناصر	أمامي عبد الناصر والحضور لأبي، الرائحة له...	117
09	تماهي الأب بجمال عبد الناصر	يهز عبد الناصر رأسه، أكاد أثبت، إنها نفس هزة رأس أبي، لا يمكن أن أتوه عنها، هزة دماغه عندما يكظم ضيقا...	118
10	تماهي الأب و مسلم	مسلم في مخبئه، وجهه منقبض، حدقت البصر المتين، فلمحت وجنتي أبي، وضمة فمه، وتجعيدة جبهته، وموقع عينيه فوق العينين...	123
11	تماهي الأب بأحباب السارد	انتبهت الى أن صوت أبي ليس صوته، الصوت لعبد الناصر وسرعة جريه لمازن وإطراقته لإبراهيم الرفاعي، توحد بهم وتوحدوا به فاحتواهم واحتووه، صار مجمع المحبين اللذين صاروا قبل الأوان، أحببت عديدين على القرب والبعد وهم الأن واحد...	151
12	تماهي جمال السارد بابن يزيد	صرت أنا الحر بن يزيد، عملي جندي من جنود ابن زياد إلى الكوفة، مقصدي محاربة الحسين، والحيلولة دون وروده ماء الفرات، كان عزمه عزمي، ومقصده مقصدي، ثم صارت هواجسه هواجسي، وتردده ترددي، ثم أخذني ألمه الذي هو ألمي...	158
13	تماهي الأب مع جمال	عند وقوع بصري عليه أصبحت أنا هو، صرت أنا أبي...	184

14	تماهي جمال بالأب	تطلعت بعين أبي	186
15	تماهي جمال بالماخوت	نطقت بلسان الماخوت	186
16	تماهي جمال بالأب	قلت بلسان أبي	186
17	تماهي جمال بالأب	يحدثني قلبي قلب أبي، بأن الماخوت شيئًا عني...	186
18	تماهي جمال بالأب	أصغيت بأذن أبي	187
19	تماهي جمال بالماخوت	نظرت بعين الماخوت، صار فكره فكري	187
20	تماهي جمال بالأب	...هنا وقع أمر عجيب، وهو من أسرار هذا الموقف أنا أبي...	189
21	تماهي جمال بالأب	كنت حل ما عاناه أبي في اللحظات الأولى	191
22	تماهي جمال الكاتب بجمال عبد الناصر	لكنني رأيت جسدي يمضي أمامي، أمام أبي، يتصل برأس ليس هو رأسي، ويحمل وجهًا ليس وجهي. وعندما دققت النظر، تخايلت لعيني ملامح عبد الناصر لكنني لم أثق أنه هو، غير أنني تأكدت من جسدي	243
23	تماهي جمال الكاتب بالأب	عند حد معلوم، تبدلت ساق أبي بساقي أنا، كذلك تبدلت سلسة ظهره، بدءًا من فقرات العنق السبع وحتى العصعص، صار ثقله ثقلي، وأنينه أنيني وألمه المكتوم ألمي وارتجافه ارتجافي وقد وجدت ذلك عظيمًا خاصة وأنّ آهة واحدة لم تصدر عنه، حتى لا يظنونه ضعيفًا، غير قادر على التحمل، أرهقني ثقل الحمل الأول، والذي كاد أبي يسقط تحته لو لا أنه تمالك نفسه والله سلم. كان الفارق بين ظهري وظهر أبي وساقي وساق أبي أنه غالب المر زمنًا وقاسى الأوجاع دهرًا	-246- 247

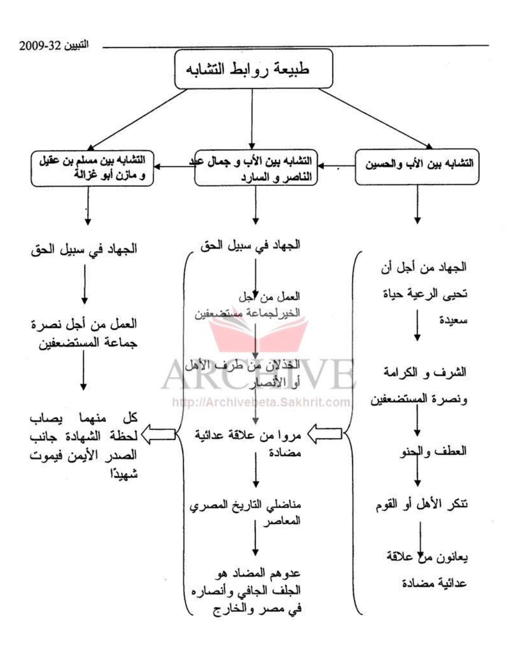
ترتبط الشخصيات في رواية التجليات ارتباطًا غريبًا وتتعلق بالزمن تعلقا مفارقا يعتبر التماهي الوارد في الجدول أبرز سماته. ومن معطيات الجدول سنحاول استخلاص مميزات التماهي وأساس حدوثه بين الشخصيات.

غالبًا ما تلفت الشخصيات انتباه متلقيها من خلال نموها داخل الرواية وتطور أحداثها أو تسبب خموله من خلال جمودها. لكن في رواية التجليات " يبدو وصف الشخصيات بأنها متجانسة أو متشاكلة أولى من وصفها بالنمو أو بالجمود "[7] حيث أنّ أغلب الشخصيات متداخلة فيما بينها ومتماهية بشكل واضح خصوصًا من خلال الروائي الذي التبس عليه أبطاله من كثرة ما يوجد بينهما من شبه.

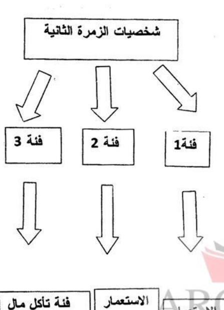
لمزيد من التوضيح سنستخرج من الجدول أهم الشخصيات المتماهية ثم نحاول استخلاص العلائق الموجودة بين الشخصيات:

تظهر العلائق القائمة بين الشخصيات في التجليات أنها لا تقف عند مستوى علائق الاتحاد حين تتجاوزه لتنحو في اتجاه آخر تبرز فيه الملامح المختارة لهذه الشخصيات من منطق التشابه. وبالتالي فإن التماهي الحاصل بين الشخصيات ليس اعتباطيًا وإنما تماهيًا سببته جملة التشابهات الموجودة بين الشخصيات سواء كان هذا التشابه بين تجاربها أو بين مصائرها أو سماتها.

[7]: مأمون عبد القادر الصمادي- جمال الغيطاني والتراث- إشراف إبراهيم السعافين- مكتبة مدبولي- ص 26.


طبيعة روابط التشابه
التشابه بين الأب والحسين
التشابه بين الأب و جمال عبد الناصر و السارد
التشابه بين مسلم بن عقيل و مازن أبو غزالة
الجهاد من أجل أن تحيى الرعية حياة سعيدة
الشرف و الكرامة ونصرة المستضعفين
العطف والحنو
تنكر الأهل أو القوم
يعانون من علاقة عدائية مضادة
الجهاد في سبيل الحق
العمل من أجل الخيرلجماعة مستضعفين
الخذلان من طرف الأهل أو الأنصار
مروا من علاقة عدائية مضادة
مناضلي التاريخ المصري المعاصر
عدوهم المضاد هو الجلف الجافي وأنصاره في مصر والخارج
الجهاد في سبيل الحق
العمل من أجل نصرة جماعة المستضعفين
كل منهما يصاب لحظة الشهادة جانب الصدر الأيمن فيموت شهيدًا

الملاحظ من المخطط أنّ لعبة التماهي جاءت بعد دراسة جادّة للغيطاني وعميقة شخصيات تشابهت في الجهاد وحب الخير ونصرة الحق حتى الشهادة. وإن كانت شخصيات الرواية منقسمة إلى ثلاث زمر أساسية " ففي حين نجد أنّ شخصيات الزمرة الثانية تقف موقف المدافع عن المصالحها المكتسبة على أصعدة الهيمنة على مسائل الحكم واستقطاب الوصوليين والانتهازيين، والتمتع بالغنى الفاحش على حساب أقوات المحرومين... نجد بالمقابل شخصيات الزمرة الأولى تقف على النقيض منها في صف المواجهة الدموية معها، تدافع عن فكرة العدالة، وفئة المستضعفين الواقعين تحت وطأة تلك الهيمنة و الظلم ومشكلات الفقر والحرمان... وكذلك تقف في الصف ذاته شخصيات الزمرة الثالثة وإن كانت تصعد متأخرة على خطئها الماثل في مساندة الزمرة الثانية "[8] يمثل إذن الزمرة الثانية شخصيات قامت بالعديد من المآسي في تاريخ الأمة الإسلامية منها شخصية الجلف الجافي ومن سانده. وبعد التمعن والتدقيق في شخصيات هذه الزمرة نلاحظ انقسامها هي الأخرى إلى ثلاث فئات:



إلى هذه الفئات الثلاثة انقسمت الزمرة الثانية وكلها تمثل قيم الشر والأفعال المنبوذة وتتنكر لقيم الحق والعدالة.

بالرجوع إلى لعبة التماهي المستعملة في رواية التجليات والذي قصدنا به تداخل الشخصيات فيما بينها تداخلاً كبيرًا من كثرة الشبه، ولكن أبدًا لم يحدث التداخل بين شخصيات الزمرة الثانية والثالثة أو بين الثانية والأولى لأنّ الزمرة الثانية تمثل شخصيات بعيدة كل البعد عن الخير ومضادة للزمرة الأولى والثالثة. إذن شرط التماهي في

[8]: مأمون عبد القادر الصمادي– المرجع السابق– ص 32.

شخصيات التجليات هو أن تكون هذه الشخصيات متشابهة جدًا فيما بينها.

وبالرجوع مرةً أخرى إلى جدول التماهي الأول نلاحظ أنّ حصة الأب أو والد السارد .هي أكثر الشخصيات تماهيًا مع غيرها حيث تعالقت هذه الشخصية عدة مرات مع السارد، وعدة مرات مع جمال عبد الناصر ومع الشهيد مازن أبو غزالة وبمسلم بن عقيل وبأحباب السارد منهم إبراهيم الرفاعي... ولسبب في طغيان شخصية الأب يرجع إلى كونه السبب الأساسي في تدوين كتاب التجليات.

تقتبس أغلب شخصيات الرواية من التراث أي لها سندها المرجعي المعرفي وقد حددهاهذا النوع فيليب هامون Philipe Hamon " في الشخصيات الأسطورية والمجازية والاجتماعية، وهذه الشخصيات تحيل كلها على معنى ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما "[9]. بالتالي يمكنها أن تقدم لنا تصورات إجرائية حول واقعية الشخصيات، فكل شخصية لها مرجعيتها الاجتماعية أو المعرفية وانطلاقًا من نموذج هامون عن الشخصية المرجعية قسم سعيد جبار[10] الشخصيات المرجعية إلى ثلاثة مستويات:

أولاً: شخصيات واقعية: تحيل هذه الفئة على شخصيات مرجعها من الواقع أي " لها شخصية مفردة تحيل على شخصية واحدة في الواقع فقط. ولا يمكنها أن تكون متعددة وتتمثل في الشخصيات التاريخية "[11] فالإشارة مثلاً إلى جمال عبد الناصر أو إلى ابن عربي...هي إشارة تحيل على ما هو متفرد في الواقع وفي سجل التاريخ.

ثانيا: شخصيات محاكتية تخييلية: تحيل على المتعدد في الواقع المتشابه " الذي يتواتر في الأعمال السردية دون أن تكون له ملامح متميزة تميزه عن غيره مثل الأعرابي، الخليفة، الفارس، اللص، العامل "[12] فتعكس هذه الشخصيات ما هو موجود في الواقع وتحيل عليه لكن في صور متعددة ويغيب فيها اسم العلم المخصص للشخصية التي يميزها عن غيرها.

ثالثًا: شخصيات استهامية تخييلية: لا ترتبط هذه الشخصيات بالواقع وإنما ترجع في الغالب إلى ما هو ثقافي معرفي. كالشخصيات الأسطورية الخارقة fantastique"[13] والتي تبتعد عن ما هو واقعي.

وقد ركزت رواية التجليات على المستوى الأول حيث قدمت صورة متكاملة حول الشخصية الواقعية التي لها مرجعيتها التاريخية. فالحسين بن علي بن أبي طالب سيرة تاريخية مجيدة، وأيضًا جمال عبد الناصر " ويقصد الخطاب فيما يبدو إلى اتخاذ سيرة هذين « البطلين » نموذجًا يحتذى به في علو الهمة والشأن ونبل المقاصد والشجاعة والكرامة ونشدان الصمود والوفاء والتضحية وغيرها من القيم الأصيلة التي زالت – في نظر السارد – بزوال الإمام والرئيس، القائد، الزعيم. اللذان يجسدان الأول الماضي والثاني في الحاضر القريب...ومن ثم يهتدي جمال الغيطاني إلى مبدأ الرجعة الشيعي،ستحضر

[9]: voir pierre Glaudes et Yves Reuter –le personnage – presses universitaires de France – P 10.

[10]: يراجع- سعيد جبار- الخبر في السرد العربي- الثوابت و المتغيرات- شركة النشر و التوزيع المدارس- ط 1- 1424- 2004- ص 198.

[11]: المرجع نفسه- ص 199.

[12]: المرجع السابق- ص 199.

[13]: voir- Tazveten Todorov- introduction de la littérature fantastique- ESSAIS- P 46.

الحسين وجمال في زمن لاحق مطلق. و يخلق بينهما نوعًا من التماهي في الانبعاث جديد على غرار تماهيهما مع السارد وتماهي هذا الأخير مع أبيه، وتماهي الأب مع جمال، ثم تماهي السارد مع الحسين على انفراد تماهيًا موضوعيًا و عضويًا "[14] يتجلى بالخصوص في الفصول الأخيرة من بعدما كان مجرد دليل. و التأشير على اسم الشخصية الواقعية كاملاً يجعله متميزًا ومتفردًا وبأسمائها المنقولة نقلاً حرفيًا من الواقع جاءت أغلب شخصيات التجليات إن لم نقل كلها واقعية بدءًا بالسارد جمال إلى الأب أحمد الذي روى رحيله المفاجئ والذي حدث فعلاً في الواقع " كنت حزينًا، كمداً، الجرح مازال طريًا ساخنًا ينزف، بدأ بعد رحيل والدي بغتة و أنا بعيد "[15] فكان السبب والدافع إلى كتابة التجليات واسم جمال عبد الناصر والحسين وزينب و... وكلها شخصيات تتميز بوجودها الواقعي في التاريخ العربي الإسلامي

وتحدثت عنها معظم المصادر التاريخية العربية.

كما وتتميز هذه الشخصيات باختلاف زمنها التاريخي مثلاً:

زمن قصة الأب من قبل 1930 إلى بعد 1979 بقليل.

زمن قصة جمال عبد الناصر من قبل 1931 إلى 1980.

زمن قصة الحسين بالعودة إلى القرن الهجري الأول.

وزمن قصة ابن عربي والسيدة زينب وأم السارد...

وقد ذكر مع كل شخصية عدة شخصيات عاصرتها وكانت أحداثها مهمة ولا يمكن تجاهلها مثل: أن يذكر من نفس زمن قصة جمال عبد الناصر شخصية مضادة كالجلف الجافي وحتى شخصيات غير مضادة من مجاهدين أو شهداء.

ومثل أن نذكر مع نفس زمن قصة الحسين بن علي شخصية معاوية ويزيد وعلي بن أبي طالب...الخ

يتضح لنا من خلال هذا التحليل أن المرجعية التاريخية للشخصيات هي وحدها الكفيلة بتحديد نمط الشخصية التي تصبح ذات صلة وطيدة بالزمن لاكتمال صورة المرجعية الواقعية. حيث أن المؤشرات التاريخية تؤطرنا في موقع زمني دقيق ولكنه لا يستدعي شخصيات تنتمي إلى نفس الإطار الزمني بقدر ما يستدعي شخصيات من أزمنة تاريخية مختلفة بالتالي تصبح الشخصيات ذات بعد رمزي أكثر منه بعد إحالي مرجعي.

هنا بالضبط تقدم الرواية مفهومًا مفارقًا للزمن، حيث التماثل بين الشخصيات التاريخية هو أساس تماهيهما في التجليات وحيث يقدم الزمن مفهومًا تكراريًا أكثر منه مفهومًا تطوريًا. ولهذا فهو مفهوم لتغير الثابت، الذي تتماثل فيه أحداث التاريخ رغم التغير. فما حدث للحسين هو ما حدث لعبد الناصر، ومعركة كربلاء يقف إلى جانب الحسين فيها الوالد وعبد الناصر وإبراهيم وخالد، وفي الجانب الأخر يقف جيش إسرائيل ومعاوية والسادات وهكذا تتماثل أحداث التاريخ تماثلاً شبه مطلق رغم تغيرها. ولهذا يكاد يكون لعالم الرواية مركز ثابت مهيمن هو الديوان " **قيل لي، إن المطلب وعر، والمبغى عسير، لكن**

[14]: بشير قمري- شعرية النص الروائي- ص 110-111.

[15]: جمال الغيطاني- المجالس المحفوظية- دار الشروق- الطبعة الأولى- كلمة الغلاف.

طريقك ليس بمسدود، عليك بالديوان، قلت أيّ ديوان ؟ قيل لي، لا تكون عجولاً، أمور كثيرة لا تعرفها ولو تكشفت لك الثمرات والنتائج، بدون إعدادك للعدة كل كرب عظيم، أصبر يا جمال الصبر الجميل، من صبر وعمل نبت وأعطى، تجلياتك وعرة طرقها لم يسلكها أحد، أسعى إلى الديوان الموكل بتدبير عالمنا المحدود، أسعى إلى رئيسة الديوان، فإن فهمت فقد أدركت، وإن أدركت فقد وقفت...ثم لفني صمت..."[16] وعليه تمتلئ الرواية بالمتناقضات وتنتقل من الواقعي الخالص إلى الخيال وتخرجنا من دائرة التاريخي لتدخلنا في دائرة الأدبي وذلك حينما تعتمد التقنيات الفنية والجمالية بمفارقتها التسجيلية المباشرة للتاريخي ويتولد عن هذه المفارقة إبداعا أكثر حيوية وكسر حدود " المرجعية الزمنية، والشخصية. فإذا كان الواقعي يلتزم بضبط الأزمنة التاريخية المرجعية والتي تعتبر شرطًا أساسيًا من شروطه، فإن المحاكاتي يلغي التسجيلية ويمكن أن يؤطر فقط في زمن خطابي و قصصي. وانطلاقًا من الأحداث التي يقدمها "[17] أو بعض الشخصيات التي تحمل أحيانًا هذه الصورة المرجعية.

ومن ثمّ تكبر دلالات النص وتفتح المجال أمام التأويل المؤطر من مرجعيات عميقة وغنية تغذي الاتجاهات السطحية في الرواية سواء كانت هذه المرجعيات واقعية أو أيديولوجية أو تاريخية أو اجتماعية...

" فالروائي يمكن أن يعبر عن أيديولوجيا معينة، تمثل اتجاها في رواياته أو كتاباته ولكنه لا يمكن أن يحقق أدبية راقية وشعرية ثخنة، ما لم يغذي تجربته الإبداعية بمرجعيات مناسبة، يخيطها وينسجها من خلال علاقات لغوية رمزية رائعة "[18] وهذا ما يجعل الكتابة الروائية في هذه الحالة، تدخل في إطار الكتابات التي تنزاح أو تتصرف عمّا هو معروف ومألوف لدى كتاب الرواية ومبدعيها.

التجليات وشعرية الأنا الازدواجية:

من المفارقات العديدة التي استوقفتنا في التجليات أيضًا: الطريقة التي وظف بها أناه باعتبار. رواية التجليات سير ذاتية يجب عليها التطابق بين الأطراف الرئيسية الثلاثة التي تؤسس السيرة الذاتية « السارد، المؤلف، الشخصية » ولعل الإشكال الوحيد الذي يتعلق بكتاب التجليات على خلاف الروايات الأخرى إذا اعتبرنا أنها تحوي سيرة ذاتية يفصح عنها السارد عدة مرات من خلال مثلاً:

"**...وتساءلت، هل أتى علي وعلي تجلياتي حينًا من الدهر لم نكن شيئًا ؟ إثر ذلك غربت نجوم عزائمي وفترت همتي، ولفتني ذكريات دوامس، وأصبح اللعاب مراً في فمي...وفجأةً، عند ساعة يتقرر فيها الفجر، صاح بي الهاتف الخفي... يا جمال.."**[19]

وكأن يشير إلى اسم أبيه صراحة من خلال الطلب الذي كتبه إلى صاحب العزة والمعالي. وكيل وزارة الزراعة لطلب عمل:

"**...تحية طيبة،**

أتقدم إلى معاليكم راجيًا مساعدتي في الحصول على عمل باليومية كعتال. حيث أني رجل فقير وأعول أسرة كبيرة.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

مقدمة لجنابكم

[16]: جمال الغيطاني– التجليات– ص 30.

[17]: سعيد حبار– الخبر في السرد العربي– ص 201.

[18]: محمودي بشير– بنية الحدث و طبيعته في الرواية الجزائرية– البحث عن الوجه الآخر نموذجًا– دراسات شعرية– دورية محكمة يصدرها مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر– جامعة وهران– العدد 02 مارس– ص 32.

[19]: جمال الغيطاني– التجليات– ص6.

أحمد الغيطاني "[20]

حيث أحمد هو الاسم الحقيقي لأب جمال الغيطاني.

ولعل هذا الخطاب الموالي من التجليات سير ذاتي يستشرف مستقبلاً لم يحن بعد، و يتوقع أن يحين أجل أنا الكاتب جمال الغيطاني في يوم ما. وهذا مصير جميع البشر. فيضع وصيته قبل وفاته للقراء، العلامة منهم والبسيط، الغني والفقير، القريب والبعيد. ويؤكد على وصيته من خلال كتابتها بخط أغمق مما كتبت به الرواية ومضمون الوصية:

"**...تنتهي الصلاة، وفي جبهتي أثر السجود، وفي أنفي رائحة الأبسطة العتيقة أو الحصير القديم، ومن قبل ومن بعد رائحة المسجد الظليل والتي لا تتبدد من أعماق حسي حتى أقضي، ويدخلون بجثماني إلى مسجد سيدي وحبيبي ودليلي الحسين، للصلاة علي، تلك وصيتي، تمامًا كما كان مسجد الشفيع آخر مكان دخله جثمان أبي، ثم خرج منه خروجًا لا دخول بعده، وملفوفا بغطاء لا سفور يليه، تلك وصيتي يا أحبابي، ويا حفاظ نسيم ودي، فبالله لا تنسوا "[21]**

وبالرغم من التصريح الواضح بأن الرواية سير ذاتية من خلال الضمير "أنا" ومن خلال أسماء الشخصيات المنقولة بصدق عن الواقع. إلا أن الغيطاني يميز في هذا النص بين جمال الغيطاني في حالة التجلي، وجمال الغيطاني في حالة الواقع وعندئذ فهو يجمع بين الضميرين المتكلم والغائب " ويعقد بينهما علاقة واضحة يصرح لها السارد فتتحقق المعادلة التالية أنا: هو "[22] وهذه كرامة خصت السارد " **غير أن ثمة كرامة خصصت بها وهي احتفاظي بحياتي الأولى في أصل وعي، أما هذا الفتى فلن يعي، ذلك أن الكرامة خصت وجودي القديم. ومن أسرار هذا المقام أيضًا أن الأمور كلها لن تتجلى وبعضها يسير هين. ومن ذلك اسم هذه المدينة وموقعها. مضيت أتعقب ظلي وأثري، حتى حلت بي، فأصبح البصر واحداً. وإن بقيت أنا أنا وهو هو، مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان "[23]**

إن ضمير المتكلم يحيل على " شخص أنطولوجي نفسي، وهو شخص يحمل ازدواجية واضحة "[24]

لحظة الواقعية	لحظة الكتابة
الحقيقية	الخيالية
أنا الموضوع	أنا السارد
تنمو عبر الزمن	حبيسة لحظة الكتابة

الملاحظ أن الزمن هو المسبب الأساسي في إزدواجية " الأنا " هذا الضمير الذي يحيل في النهاية على شخصين يتطابقان في تصنيف الوقائع وتبويبها ويختلفان في رؤيتهما و"المفارقة بينهما هي المفارقة بين الأنا

[20]: المصدر نفسه- ص 166.

[21]: جمال الغيطاني- التجليات- ص 164.

[22]: محمد الباردي- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- حدود الجنس و إشكالاته- مجلة فصول- خصوصية الرواية العربية- الجزء الأول- المجلد السادس عشر- العدد الثالث-سنة 1997- ص 71.

[23]: المصدر السابق- ص 293.

[24]: محمد الباردي- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- ص 71.

الموضوع والأنا الساردة. فالأنا الموضوع تنمو عبر الزمن، والأنا الساردة حبيسة لحظة الكتابة، مستقرة فيها.تصبح أولية السرد برمتها مراوحة بين المفارقة والتطابق وبين التقارب والتباعد "[25] بهذه الطريقة انشطرت أنا سارد التجليات إلى شطرين حيث تعيش الأنا الأولى واقعها وتعيش الأنا الثانية بخلق بديل:

" رأيتني أسعى فصحت من روعي...
إذن أنا في خلق جديد...
وأتاني صوت شيخي الأكبر من حيث لا أدري...
بل أنت في خلق بديل..."[26]

استعمل جمال الغيطاني عدة تسميات للتمييز بين "الأنا" الأولى و"الأنا" الثانية:

الأنا الأولى الأصلية	الأنا الثانية المتخيلة	الصفحة
خلقي الأصلي	وضعي الجديد	298
نشأتي الأصلية	نشأتي الأخرى	318
نشأتي الأولى	نشأتي الثانية	319
وجودي الأول	وجودي الثاني	340

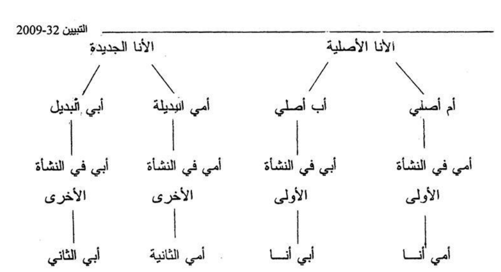
العلم أن كل إشارة من هذه الإشارات تم تكرارها عدة مرات عبر صفحات التجليات كما يوجد إشارات أو تسميات أخرى مثل وجودي العتيق، خلقي الجديد، خلقي البديل...الخ وكثيراً ما كان وجوده الأول يشعر بوجوده الثاني، فتنتابه مشاعر مختلفة منها الشفقة في قوله "**وهنا أدركتني في نشأتي الأولى، مشاعر صعب الإفصاح عنها. لكنها تتضمن شفقة على حالي، في نشأتي الثانية** "[27] ومنها الغيرة كأن يغار وجوده الأول من وجوده الثاني وهو يعانق الفتاة لور" **لما أطلت النظر إلى العناق والمهامسة أدركت أني أغار عليهما مني مع أني أني، ولأنّ الغيرة لاحت وسفرت فقد وعيت عشقي لها، وبداية تحركه. حتى تمنيت أن أكون أنا هو مع أني هو، وهو أنا وودت لو أن قلبي معي في صدري** "[28].

هكذا اشتعلت نار الغيرة في الأنا الأصلية للغيطاني وهي ترى أنا الغيطاني الجديدة تعانق لور الفتاة التي فسرها مأمون عبد القادر الصمادي[29] على أنها موضوع للثورة «...ألا يمكن بعد ذلك أن نقول إن لور هي رمز لتحقيق الصلة بموضوع محبوب هو موضوع الثوري الفاعل؟ أو إن لور هي الثورة متحدة بالراوي، من هو الثورة أيضًا أيام قدرته عل ممارستها ؟ » بالتالي فإنه من المنطقي والحالة هذه أن يبدو قول الراوي، " **لم أدر أنا أنني لم أعشق إلا صورتي ولم أغرم إلا بكينونتي** "[30].

قولاً يترجم عين مقولة: حبذا ثورية ولت، وحبّذا لو تعود، ولكن بصياغة درامية لغوية، تمنح من قواعد اللعب الصوفي المتقن باللغة، المنسجمة أصلاً مع بناء تعبيري رمزي بالغ التعقيد.

ومثلما أوجد الغيطاني بخلقه الأصلي وضع جديد أوجد له أيضًا أم بديلة وأب بديل:

[25]: محمد الباردي- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- ص 72.
[26]: جمال الغيطاني- التجليات- ص 293.
[27]: التجليات- جمال الغيطاني- ص 239.
[28]: المصدر نفسه- ص 349.
[29]: مأمون عبد القادر الصمادي- جمال الغيطاني و التراث- ص 142.
[30]: جمال الغيطاني- التجليات- ص 91.



والمؤثر بين الأم الأولى والثانية هو أن الأم الأولى أو الأصلية تشبه أمهاتنا في الماضي المجتهدات في تربية الأولاد والأم الثانية عصرية أكثر وتشبهنا أكثر مما تشبه أمهاتنا وطريقة عرض الحياتين جعلتنا نقارن ونشعر بهذا:

حال الأسرة الحقيقية أصل السارد « الزمن الماضي »	الصفحة	حال الأسرة المعاصرة الوضع الجديد « الزمن الراهن »	الصفحة
تلك رائحة الظهيرة التي طالما استنشقت. الغسيل المدلى من الشرفات، والذي قارب أن يجف	299	البيت قديم يخلو من التدفئة الشاملة.تهب رائحة الأماكن المغلقة، هواء رطب غير متجدد، ظلال مستقرة لا تتحرك، أثاث ونثار تدخين	298
رائحة تقلية بدأت تفوح	299	أدخل المطبخ الفسيح، في الحوض المعدني كومة من الأطباخ المتسخة، علبة الشاي مفتوحة، ماذا أكل تهب البرودة من الثلاجة ، تتجاوز علب الجبن فوق الرف العلوي، جبن أصفر، جبن مطبوخ	298
لم يتأخر أبي عنا، لم تحل الثالثة عصراً إلا وهو بيننا، يظهر عند المنحنى حيث فرن الحاج ناصيف أزعق " بابا جه "، " بابا جه "..يرجع ومعه الخبز الساخن والغموس، طعمية ساخنة وباذنجان مقلي أو سمك...	299	الخبز أين الخبز ؟ تضعه أمي في الدرج التحتي المغلق داخل أكياس من النيلون حتى لا يجف، سحبت الدرج...خال لم يعد أبي خلال النهار ولن يرجع قبل منتصف الليل. أغادر في ساعة مبكرة فلا تتاح لنا اللقيا إلا في أيام الإجازات.	297
بينما تنهمك أمي جادة راضية في إعداد شاي أو تطبيق غسيل.	299	ستنهرني أمي وتذكرني بضرورة وضع كل شيء مكانه. إنها تعود مرهقة وما ترجوه أن يخففا عنهما العبء، من يأكل في طبق فليغسله، ليرحمها قليلا.	298

رأيته يصحو مبكرًا فجر الجمعة، نسمع نزول المياه يتوضأ، يمضي إلى ضريح سيدنا الحسين، يصلي، ومع إطلالة الشمس يعود، يجيء باللبن، بطبق الفول	299	في الصباح الباكر أمر أمام غرفته على أطراف أصابعي، خشية إقلاقه. لا يصحو قبل التاسعة	298
رأيت أمي عبر هذه الصباحات البعيدة تقلي الفطائر أو الزلابية، أو تظل مستيقظة بعد ذهابه إلى صلاة الفجر تعد المخروطة، بين النوم واليقظة، أشم رائحة العجين أثناء طهوه على البخار، حلة من نحاس يوضع بها الماء المغلي وفوقها انصهار السمن، الحليب السكري والوعد بإفطار لا يتكرر كثيراً..	300	أما أمي فتكون قد فارقت البيت قبل استيقاظي...تنبهني إلى موضع طعام الإفطار والغذاء، وقد توصيني بشيء ما عند عودتي، وفي أغلب الأعم أنسى.	298
يكفيه أنه كان إفطارا مغموراً بالأمن وانتقاء الخشبة، وإتمام القربى من أبي وأمي...	300	يرن التلفون...أمسكت بالسماعة إنها أمي، ستعود ؟ تقول في الحادية عشر والربع، أجيب باختصار سأكون نائمًا: تقول إن ثمة فطائر في درج الثلاجة التحتي، ما عليّ إلا تسخينها. إذن لن أراها الليلة...	301

بهذه الطريقة قارن جمال الغيطاني بين أناه القديمة وأسرته الأصلية مع أمه الحقيقية وبين أناه المعاصرة، مع أمه البديلة بطريقة غاية في الروعة تجعل كل متلق يهيم بين لذة العيش في الماضي وبرودة الحاضر. فالغيطاني هنا لم يحتج إلى أي شخصية معاصرة ليعبر عن حالة العيش الراهنة وإنما اكتفى بذاته أو أناه لتكشف بطريقتها عن الحياتين " هكذا حالي مع حالي، عند هذا الحد من ذلك المقام. لا تداخل وجودي في وجودي، أحيانًا أتغلب بنشأتي الأولى على نشأتي الثانية، ولكن دون أن تظهر نشأتي الأولى في نشأتي الثانية "[31].

وكانت كل أنا ترغب في الكشف عن كل ما في الأنا الأخرى. بطريقة فضولية، وبرغبة لا حدود لها" وجودي الأول أريد أن أعرف كل شيء عنك: ولدهشتي لم تنفذ بعد فوجئت بلساني في وجودي الثاني ينطق نفس العبارة، أريد أن أعرف كل شيء عنك. هكذا أنطقت نفسي بنفسي وناب لساني عن لساني "[32].

هو تعامل إبداعي مع "الأنا" بوجه الخصوص مع السيرة الذاتية عمومًا حيث يظهر الأنا مزدوجًا .بطريقة جديدة فانتازية وحيث تصبح السيرة الذاتية"أسلوبا توليديًا يساهم في انتشال ص يتجاوزه ويحويه "[33] نص تكمن شعريته في مفارقاته التي لا معنى معها للمعيار ولا للخطية الجاهزة.

التجليات وغرابة التقاء الشخصيات

يتميز لتقاء شخصيات التجليات بغرابة وعجائبية كبيرة وما يجعل هذا الالتقاء فاتنًا وغرائبيًا هو«عنصر الزمن» حيث أن الغيطاني جاء بشخصيات من أزمنة مختلفة وعلها تلتقي وتتحاور وتتجادل وتتصارع في رواية التجليات، ولعل أهم الأسباب لاختيار الشخصيات الملتقية هو جدلية التماثل بين الشخصيات وبين أحداث زمنها.

فكل شخصية تعكس حدثا تاريخيا مهما، تشابه حدوثه مع حدث في زمن آخر من التاريخ كتماثل" عناصر فشل الحسين وعناصر

---

[31]: ا الدا ي- التجيات- 343.
[32]: الر - 340.

[33]: مـ د الباردي- اليرة الذاتية في الأ دب الربي الديث- 78.

فشل جمال عبد الناصر في خوضهما الصراع- الحرب- في كربلاء بالنسبة إلى الأول وجرب 67 أكتوبر بالنسبة إلى الثاني- في الطرف الأول يكون جند الحسين من المتشيعين- ثورة التوابين نموذجًا وفي الطرف الثاني هو شهداء سيناء ومازن أبو غزالة وابن باديس وأحمد عرابي وأب السارد...ويواجههم أصحاب وحلفاء من خلف عبد الناصر في حكم مصر " [3] وانطلاقا من هذا التماثل التقت الشخصيات وبطرق مختلفة مدهشة كأن يحيا ميت في زمن غير زمنه دون الإشارة صراحة إلى أنه ميت، إنما يعرف القارئ هوية الشخصية انطلاقا من مرجعيتها الواقعية أو التاريخية التي يعرفها عنها. والشخصيات في التجليات غنية عن التعريف بالنسبة للقارئ العربي. فها هو جمال عبد الناصر يحيا في زمن غير زمنه إنما هو زمن السارد ليعاينه مستغربًا" **تجلى لي عبد الناصر ثانية، بدا غاضبًا، لكنه يفعل، أمر بتنكيس أعلام الأعداء وإزالته من فضاء القاهرة، أمر بـ لقاء القبض على جميع أفراد العدو المتواجدين في الديار، من سفير وأعضاء سفارة، ومندوبين وممثلي هيئات، وجواسيس... والوجوه غريبة والسجن غير معهودة والأيام غير الأيام والزمن خلاف الزمن."**[35] هكذا ظهر جمال عبد الناصر في زمن غير زمنه حيث الوجوه غريبة عنه مستغربًا متعجبًا.

هنا انتقل جمال عبد الناصر إلى زمن لم يعشه لأنه في الزمن الذي قبله واللعبة التي استعملها الغيطاني هنا هي جعل الشخصية الماضية تحيا وتظهر في الزمن الحاضر، وأحيانًا يجعلها تسبق زمنها فتحيا في زمن لم تكن قد ولدت فيه بعد، كأن يظهر جمال عبد الناصر مثلاً في زمن الحسين أو كأن يمضي الزمن معكوسًا " **كنت أحن إلى ماض ومستقبل معًا، هذا حالي وأنا في زمن قبل زمني، أرى ميلادي قبل حمل أمي بي، أرى ذهابي قبل مجيء، وفقدي وجودي، وغيابي قبل حضوري، وأمسي قبل يومي وغدي "**[36] هكذا حنّ السارد إلى لحظات مارقات ولم يفوت على نفسه فرصة الرحيل بخياله الخارق إليها والعيش مع شخصياتها ولو أنه يدرك أن رحلته جاءت بعد فوات الأوان "**حننت إلى لحظات ولت وكنت أعي أنها لم تأت بعد، كنت أرى ما سيجري فيها وأنني مدركها وأنني سأبكيها بعد فوات الأوان ولن يذكرها أحد غيري فعمرها مقدر بعمري ولن يعرفها إنسان ولن يسعى من أجلها إلى الديوان، إنها في موضع ما منه، وشاء مو ي، وشاءت رئيسة الديوان أن أراها من زمن سابق على زمني "**[37]

رغم الحنين الذي جعل السارد يعود إلى الزمن الماضي. ليعايش شخصيات مضت إلا أنه كان حزينا على هذه العودة أو البكاء الذي جاء بعد فوات الأوان. ورغم أن السارد هنا رجع إلى الماضي للالتقاء بالشخصيات العظيمة إلا أن الشخصيات أحيانًا تحيى في المستقبل لتعيش في عصر السارد ولتلقى به أيضًا والجدول التالي يوضح غرائبية الالتقاء بين الشخصيات:

[34]: بشير القمري- شعرية النص الروائي- ص 199.
[35]: جمال الغيطاني- التجليات- ص 12.
[36]: جمال الغيطاني- التجليات- ص 123.
[37]: المصدر - 123.

الشخصيات التي تم التقاؤها	نص الفقرة	الصفحة
التقاء الأب بجمال عبد الناصر	...لم أفهم كيف يمت كل منهما إلى زمن مختلف ويمشيان معًا، يتحدثان ويأكلان، وينظر كل منهما على الأخر...هاهو يصحب جمال عبد الناصر إلى غرفة صغيرة	203
التقاء الأب بجمال عبد الناصر	...عندما وصل أبي بصحبة جمال عبد الناصر إلى زمن الكوفة...قال أبي لعبد الناصر و بيوت الكوفة تلوح من بعيد.	208/ 209
التقاء الأب بقوم الكوفة	ثم تبدل موقعي فصرت مراقبًا لجلسة داخل بيت فسيح لوجيه من وجهاء الكوفة، انه سليمان بن سرد الخزاعي، وهو رجل كان له صحبة مع الرسول عليه الصلاة والسلام عرفه وجلس إليه، وسمع منه مباشرة أما بقية القوم فهم المسيب بن نجبة الفزاري، وكان من أصحاب علي وخيارهم وعبد الله بن سعد بن نفيل الأزدي وعبد الله بن وائل التميمي ورفاعة بن شداد البجلي يتحدث إليهم بعربية فصحى، لم أسمع لسانه ينطق بها.	211
التقاء الأب بجمال عبد الناصر والتقاء الاثنين ببعض الشهداء	هاهو أبي وعبد الناصر يسعيان في صحراء قريبة من نهر الفرات، معهما جمع لم أستطع أن أحصيه، غير أنه لا يتجاوز العشرات، أمكن لي تمييز بعض الملامح، فرأيت صاحبي الذي استشهد يوم الجمعة ورأيت مازن أبو غزالة وجمعة من صحبه استشهدوا من بعده، بعضهم طبعت صوره والصقت على الجدران ثم نزعت في بلادي عندما أصبح العدو صديقا وجاءت وفودهم تترى بغير قتال، لمحت أصحاب خالد الأربعة...	225
التقاء شخصيات تاريخية من أزمنة مختلفة	ولما سمعت الأذان باللهجة القاهرية في فاس المغربية .أنس قلبي وقرب نهاية الأذان رأيت دخول رجال كمل، قادمين من عصور نائية، متباعدة، ولم يحدث أن التقى أحدهم بالأخر إلا في مجال المطالعة، أو اقتفاء آثار العباد الصالحين، رأيت الحلاج والشبلي، وذا النون وابن الفارض، رأيت سيدي أحمد البدوي يدخل ملثمًا وسيدي البسطامي، والجنيد، ورأيت سيدي إبراهيم ابن أدهم وبشر الحافي والمحاسبي ومعروف الكرخي والترميذي والإمام الغزالي وابن سينا والفارابي...	376
التقاء جمال عبد الناصر بالأب	هاهو يقف أمامه قبل أن يوجد أو يولد يراه وجهًا لوجه، تتردد أنفاسه في مواجهة أنفاس الحبيب، ولو تحقق الثمن لتلقى عنه لظى الشمس، وعطش بدلا منه وتألم نيابة عنه، عاتبت أبا مخنث وابن كثير والدينوري والطبري والرواة المجهولين، عاتبتهم لأنهم لم ولن يذكروا أبي وصحبه ومجيئهم إلى كربلاء.	160

وضح الجدول وأعطى بعض الأمثلة من كتاب التجليات حيث تلتقي وتتحاور الشخصيات فيتحقق إبداعا ما كان ليتحقق خارج نطاق الإبداع حين يضع الغيطاني تاريخاً مفارقا يعيب فيه على المؤرخين نسيانهم تأريخ أحداث هامة تحققت داخل الرواية " **عاتبت في خاطري المؤرخين الذين سيجيئون، عاتبت أبا مخنث،وابن كثير والدينوري، والطبري**

والرواة المجهولين عاتبتهم لأنهم لم ولن يذكروا أبي وصحبه ومجيئهم إلى كربلاء "[38].

يعاتب الغيطاني المؤرخين الكبار الذين سجلوا كل أحداث التاريخ ونسوا أن يسجلوا التقاء أبيه بالحسين ومساندته في معركة كربلاء.

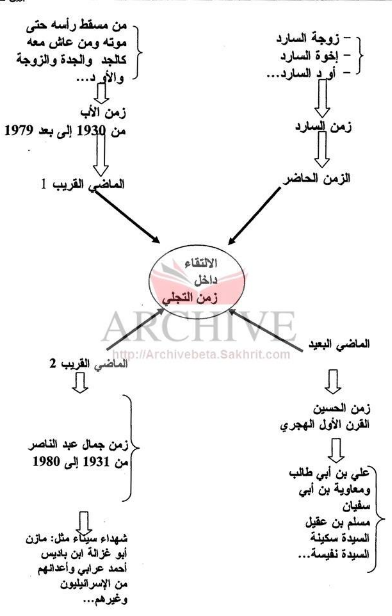
ومفارقة الالتقاء هذه تختلف حسب زمن الشخصيات فيمكننا أن نسمي التقاء الأب بعبد الناصر مثلاً استرجاعًا متخيلاً وذلك بالقياس على زمن عبد الناصر، وبهذه المفارقات وحدها تتحقق شعرية الالتقاء وبالتالي شعرية النص.

إن شخصيات الرواية ذات انتماءات زمنية مختلفة ومتباعدة مع ذلك، فعلاقاتها مع بعضها متناهية الحضور والتشابك حيث أن لحمة الموضوع الروائي يتمثل في قيمتها الملتصقة بها " فطبيعي إذن وفق مفاهيم القيمة وتقاطعاتها بين شخصية وأخرى أو أخريات. أن تنتقل الرواية بوالد الراوي وعبد الناصر إلى زمن الحسين أو أن يحضر أنصار الحسين إلى زمن متخيل مستقبلي لم يحن وقته بعد لدخول معركة أو أن يعير الراوي نفسه إلى زمن لم يكن قد ولد فيه "[3] وبذلك يشغل مكانًا وظيفيًا له اتصال مباشر بسيرة والد الراوي الوظيفية وكل ذلك بقصد تحقق العجيب بطريقة تسهل مهمة الراوي في استنطاق ما لم يكن بالإمكان معاصرته أو معايشته.

وبعد معاينة أزمنة الشخصيات الملتقية داخل رواية التجليات توصلنا إلى المخطط التالي:

[38]: جمال الغيطاني- التجليات- ص160.

[39]: مأمون عبد القادر الصمادي- جمال الغيطاني و التراث- ص 162.


من مسقط رأسه حتى
موته ومن عاش معه
كالجد والجدة والزوجة
والأو د...
زمن الأب
من 1930 إلى بعد 1979
الماضي القريب 1
- زوجة السارد
- إخوة السارد
- أو د السارد...
زمن السارد
الزمن الحاضر
الالتقاء
داخل
زمن التجلي
الماضي القريب 2
زمن جمال عبد الناصر
من 1931 إلى 1980
شهداء سيناء مثل: مازن
أبو غزالة ابن باديس
أحمد عرابي وأعدائهم
من الإسرائيليون
وغيرهم...
الماضي البعيد
زمن الحسين
القرن الأول الهجري
علي بن أبي طالب
ومعاوية بن أبي
سفيان
مسلم بن عقيل
السيدة سكينة
السيدة نفيسة...

يوضح الشكل أهم الشخصيات التي تم التقاؤها رغم أزمنتها المختلفة في زمن التجليات الذي يمزج كل الأزمنة ببراعة ويصهرها لاستخلاص هذا الزمن الخاص.

أهم الشخصيات التي تم التقاؤها وبكثرة هي الشخصيات الأربع الموضحة في الشكل «السارد، الأب، عبد الناصر، الحسين».

الملاحظ أيضًا أن الشخصيات الثلاث الأولى يتقارب زمنها حيث التقى الأب بابنه في الحياة أو الواقع الحقيقي كما عاش الأب في زمن عبد الناصر والسارد أيضًا.

ذكر المؤلف مع كل شخصية عدة شخصيات عاشت معها في واقع الحياة الحقيقية ونقلها لتعيش معها في واقع التجليات مثل الأب الذي عاش طفولته مع أمه وجدته وحكايته مع زوجته أم السارد. ومثل ذكر أهم الشهداء الذين عاشوا فعلا في زمن عبد الناصر، وحاربوا حتى الشهادة. ومثل ذكر علي بن أبي طالب أب الحسين ومن ناصر الحسين من جند المتشيعين وأعدائهم. أيّ نقل السارد كل شخصية مع محيطها الواقعي وزمنها الواقعي ثم أدخل عليها بصمته التي تتمثل في جعل هذه الشخصيات تتلاقى لأنها تتماثل ولأنّ أحداث التاريخ ربما تتكرر ولكن في زمن غير الزمن ومكان غير المكان...

وإن دل الشكل على الشخصيات الملتقية فيما بينها والتي نقل السارد محيطاها وشخصيات عاصرتها وأحداث عصرها. إلا أن هذا لا يعني أنها وحدها التي تم التقاؤها، ولكن قصدنا أنها الغالبة على باقي الشخصيات. وقد تم إلتقاء عدة شخصيات في زمن التجليات حيث " يذهب الغيطاني إلى زمن سيد الشهداء الحسين بن علي ويرجع مرةً تالية إلى زمن ابن عربي أو زمن عبد الكريم الجيني صاحب الإنسان الكامل وخاتم الأولياء كما يرى هادي العلوي "[40] وتلتقى شخصيات من أزمنة غابرة ونائية عندما يرى الغيطاني" **دخول رجال كمل قادمين من عصور نائية، متباعدة و لم يحدث أن التقى أحدهم بالآخر إلا في مجال المطالعة، أو اقتفاء أثار العباد الصالحين، رأيت الحلاج والشبلي وذا النون وابن الفارض، رأيت سيدي أحمد البدوي يدخل ملثمًا وسيدي البسطامي والجنيد ورأيت سيدي إبراهيم ابن أهم، وبشر الحافي والمحاسبي ومعروف الكرخي والترميذي والإمام الغزالي وابن سينا والفرابي** ...وشخصيات لا حصر لها..."[41]

نعود مرة أخرى الى الشخصيات التي عاصرت بعضها والتي حدث في التقائها ببعضها كثير من العجيب والغريب رغم معاصرتها ومعايشتها بعضها البعض، ونقصد هنا معايشة الأب أحمد لابنه جمال الغيطاني ولكن غرابة الالتقاء في التجليات تتمثل في التقاء جمال الابن بأبيه وهو يولد فنصادف عجائبية تدهشنا كمتلقين وتفتننا جماليا عندما نقرأ على لسان السارد " **كأني الظل الذي أوجد مصدره، ذهلت فتثنيت أجوس داخل روحي. نبهني حبيبي، أومأ برأسه الطاهر الذي حز من القفا يومًا وتمتم بشفتيه النورانيتين اللتين لثمهما أشرف الخلق، وعبث بهما يزيد بن معاوية،أومأ اتجاه أبي المولود، حضني على إطالة النظر إلى الحبيب المفقود فأمعنت، أبي عمره دقائق مغمض العينين، منبعج الرأس...**"[42] بهذه المفارقة الزمنية تمكن السارد

---

[40]: فيصل دراج- نظرية الرواية و الرواية العربية- المركز الثقافي العربي ط2 2002- ص 251.

[41]: : جمال الغيطاني- التجليات- ص 376.

[42]: جمال الغيطاني- التجليات- ص 47.

من الالتقاء بأبيه وحضور يوم ولادته ورأيته يرضع الرضعة الأولى وأمه التي هي جدة السارد تسند رأسه الصغير وفمه يحاول الالتصاق بالثدي المنتفخ باللبن. هي مفارقات تقلق المتلقي وتشد ذهنه بتوظيفها المتميز والفاتن.

بتـــــــولة الأدب .

قائمة المصادر والمراجع

I- المصادر :

-1- ا الياي

II- المراجع العربية:

1- بشير القمري- شعرية النص الروائي- قراءة تناصية في كتاب التجليات-شركة البيادر- الطبعة الأولى- 1991.

2- جمال الغيطاني- التجليات-الأسفار الثلاثة- دار الشروق- الطبعة 2.

3- مأمون عبد القادر الصمادي- جمال الغيطاني والتراث-إشراف إبراهيم السعافين- مكتبة مدبولي.

4- مها حسن قصراوي- بناء الزمن في الرواية العربية- دار فارس للنشر والتوزيع.

5- فيصل دراج- نظرية الرواية والرواية العربية- المركز الثقافي العربي ط2 2002.

6- عبد المالك مرتاض- في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- دار الغرب للنشر والتوزيع.

7- سعيد جبار- الخبر في السرد العربي- الثوابت والمتغيرات- شركة النشر والتوزيع المدارس- ط 1- 1424- 2004.

8- زكي نجيب محمود- قشور ولباب- دار الشروق- 1981م- 1401.

III- المراجع الأجنبية:

- pierre Glaudes et Yves Reuter –le 1 universitaires personnage – presses de France.

2- Tazveten Todorov- introduction de la littérature fantastique- ESSAIS.

- المجلات و الدوريات:IV

1- محمد الباردي- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- حدود الجنس و إشكالاته- مجلة فصول- خصوصية الرواية العربية- الجزء الأول- المجلد السادس عشر- العدد الثالث-سنة 1997.

2- محمودي بشير- بنية الحدث وبيعته في الرواية الجزائرية- البحث عن الوجه الأخر نموذجًا- دراسات شعرية- دورية محكمة يصدرها مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر- جامعة وهران- العدد 02 مارس.

مسألة التقنية بين هيدغر ومدرسة فرانكفورت

د.كمال بومنير
جامعة الجزائر

لقد بين لنا تقصي كتابات الجيل الأول لمدرسة فرانكفورت (ماكس هوركهايمر، تيودور أدورنو، هربرت ماركوز) أن طرح هؤلاء الفلاسفة لمسألة التقنية أو "العقلانية التقنية" La rationalité technique كان متأثرا بموقف وتحليل الفيلسوف الكبير مارتن هيدغر للتقنية، وهذا في سياق ما يسميه بنهاية ميتافيزيقا الذاتية.

لم يكتف هيدغر بنقد مظاهر التقنية ونتائجها، وخاصة السلبية منها، كالقنابل الذرية والهيدروجينية التي أصبحت تهدد الوجود الإنساني، وهي الصورة السلبية للتقنية ولسوء استخدامها في عصرنا هذا الذي عرف ثورات علمية وتقنية كبيرة في خضم التطورات السريعة التي عرفتها المعرفة العلمية، وخاصة مجال الفيزياء النووية.لقد انصب اهتمام هيدغر في البحث عن ماهية التقنية وهذا تطبيقا لمنهجــه الفينومنولوجي الذي يقوم على الذهاب من الظاهرة إلى الماهية، أو مما هو خاص إلى ما يؤسس الحضور.

إن التقنية في نظره ليست ذلك الجانب التطبيقي- العملي من المعرفة العلمية بل هذه المعرفة نفسها هي في جوهرها تقنية، وإذا كانت هذه الأخيرة قد مثلت في الماضي ذلك الجانب التطبيقي والعملي الذي حققه الإنسان، فذلك لم يعد يقبل به اليوم، حيث تطورت المعرفة العلمية وأصبحت ذات طابع تقني_أداتي.

إن ماهية التقنية عند هيدغر لا تتمثل في ما تمنحه من أشياء وأدوات وآلات وأجهزة ووسائل، إذ أن هذه الأخيرة ما هي سوى مظاهرها، إن ماهية التقنية هي في نظره ميتافيزقا، أي نمط من العلاقة بين الإنسان والوجود، وهذا المعنى الذي اكتسته التقنية كان منذ أن أخذت الميتافيزقا الغربية شكلها الأنثربولوجي أي الإنساني وتحولت إلى نزعة إنسانية، سوى على مستوى الموجود و قد تم ذلك حسب هيدغر (L'être) حيث لم تعد تطرح منذ القرن السابع عشر مع الفيلسوف الفرنسي ديكارت، حيث تعتبر فلسفته الأساس المنهجي الذي شكل وبلور هذه النظرة الإنسانية أو الذاتية التي عملت على تحديد كل شيء من خلال رده إلى الذات الإنسانية التي أصبح فيها العقل مصدرا لكل حقيقة ومستقرا لكل معرفة، وبهذا المعنى، تكون هذه الذات قد طرحت بوصفها مركزا ومرجعا أما مضمونها فهو الفعل والإرادة التي تتجه نحو السيطرة على الطبيعة أو على حد تعبير ديكارت أن يصبح الإنسان" سيد" و" مالك" الطبيعة، والذي يضع نصب عينيه "ذاته" في مقابل العالم بوصفه موضوعا يجب أن يتحكم فيه تحكما كليا وهذا ما يوضحه هيدغر بقوله:

مع ديكارت تكتمل الميتافيزقا الغربية، فتصبح المعرفــة موضوعا للتمثل حيث يوضــع الشيء أمام الذات، وبهــذا المعنى خرجــت الميتافيزقــا الديكارتيــة من الميتافيزقــا التقليدية لتمثل الذاتية، حيث تكون الأنا هي

الموضوع المتميز والمفضل للميتافيزيقا بحيث يمكننا القول إن الفكر يستحضر ويوضح كمقابل للوجود ليصل في الأخير إلى شيء حاضر أمامه، ومن ثمة يحوله إلى موضوع[1].

انطلاقا من الذات الإنسانية ستغدو الطبيعة مجرد موضوع للتحكم، والتي يجب أن تخضع للحساب والتكميم والاستهلاك، حيث ينسى فيها الإنسان الوجود ويعتبر نفسه سيدا على الطبيعة، وما تتضمنه هذه الأخيرة من أشياء هي مجرد " مواد أولية "، ومن هنا فإن علاقة الإنسان بالتقنية عند هيدغر تتدرج في فكرة ما يسمى عنده بنسيان .

(L'oubli de l'être) الوجود والموجود، غير أن في نظر هيدغر يجب التمييز_على المستوى الأنطولوجي_ بين الميتافيزيقا الغربية منذ أفلاطون قد أغفلت التفكير في الوجود وركزت اهتمامها على الموجود، والفرق الأساسي بين هذين المستويين الأنطولوجيين هو أن الموجود يمكن حصره وقياسه وإخضاعه للدراسة، بمعنى أن يكون موضوعا، سواء أكان هذا الموضوع هو الإنسان أو الطبيعة، أما الوجود فلا يمكن حصره وقياسه وتمثله كموضوع، و"نسيان" هذا الفرق الأنطولوجي هو ما جعل الميتافيزقا فكرا نسي الوجود[2].مع المودّة، إن فهم هذا الفرق هو الذي يمكننا من فهم موقفه من التقنية باعتبارها موقفا أنطولوجيا وليست مجرد علاقة للإنسان بالطبيعة، أو كونها ناتجة عن تطور للمعرفة العلمية، وخاصة في مجال العلوم الرياضية والفيزيائية، في هذا السياق يقول هيدغر: إن ما ندعوه تقنية الأزمنة الجديدة ليس فقط أداة أو وسيلة يمكن أن يكون الإنسان اليوم سيدها أو ذاتها الفاعلة، فقبل ذلك، وفيما وراء هذه الوضعيات الممكنة، نرى أن هذه التقنية هي نمط تأويل العالم تم إقراره من قبل نمط وسائل المواصلات، والتزويد بالمواد الغذائية وصناعة المسليات بل يحدد كل موقف للإنسان- في امكانياه الخاصة- أي أنه نمط يسم بميسمه كل قدراته على التجهيز، وهذا ما يجعل التقنية غير قابلة للخضوع والتحكم فيها إلا عندما نخضع لها بدون شرط وبدون تحفظ. وهذا معناه أن التحكم العملي في التقنية يفترض من قبل الخضوع الميتافيزقي للتقنية، هذا الخضوع يسير بمحاذاة الموقف الذي يقوم على الاستيلاء على كل شيء انطلاقا من مخططاته وتصميماته[3].

انطلاقا من هذا يرى هيدغر أن التقنية ليست أداة في متناول الإنسان المعاصر، بل أصبحت التقنية نفسها تستحوذ وتسيطر عليه، ولم يعد الإنسان قادرا من الانفلات من حتمياتها وضروراتها، بل أكثر من ذلك، سببت له التيه وعدم الاستقرار وأخذت تظهر له وكأنها شيئا مستقلا عنه، واعتبرته مجرد "دمية" بين مخالب الآلات والأجهزة التي تستعبده، بل إن التقنية قد حولت الإنسان إلى مجرد"موظف للتقنية "[4] ، وهو ما يمثل تهديدا يثقل كاهل الإنسان نفسه، مما يدعونا إلى

ضرورة التفكير في الطابع التقني لعالمنا المعاصر الذي أصبح عالما تقنيا، غير أن التهديد الحقيقي أصبح لا يأتي بالدرجة الأولى من الآلات والأجهزة والأدوات التقنية، وخاصة تلك التي يمكن بالفعل أن تكون قاتلة محصورا في أسلوب حسابي ونفعي من التفكير الذي يقوم على فكرة الذات بوصفها من حيث هو قدرة أو فاعلية لها ما يمكنها قبليا من التحكم في كل ما (Ratio)فعالية العقل ما يمكن موضعته. وتتمثل هذه الفاعلية في كون الذات أصبحت تخضع موضوعها لمشروع تصميم قبلي محدد الأهداف، وهذه النظرة إلى الذات تستند إلى تقليد ميتافزيقي ينظر إلى الإنسان باعتباره حيوانا ناطقا أي عاقلا ومنطقيا يعمل على " إنتاج الأدوات " التي تمكنه من تحويل الطبيعة لاستنزاف ما تدخره من طاقة. وهو بهذا كائن موجود بين أشياء يتميز عنها بكونه يملك من القدرات ما يمكنه من السيطرة على الموجود والتحكم فيه وتسخيره لإرادته. [6]

هذا الموقف الذي مؤداه أن التقنية في العصر الحديث بمثابة مشروع للسيطرة والتحكم يدين فلاسفة مدرسة فرانكفورت فيه إلى مقاربة هيدغر لمسألة التقنية.في كتابهما المشترك جدل التنوير

أدورنو وضع التقنية في المجتمعات الغربية المعاصرة على النحو التالي:

إن التقنية هي أساس العلم أو المعرفة، وهي لا تهدف إلى إيجاد مفاهيم أو صور، أو سعادة المعرفة، بل لإقامة منهج واستثمار عمل الغير وتكون رأس مال.

ثم إن الاكتشافات العديدة التي يحتفظ العلم بها ليست بحد ذاتها إلا أدوات، الراديو، بوصفها صحافة مكتوبة متسامية، الطائرة القتالية بوصفها أداة حربية أشد فاعلية، القيادة عن بعد، بوصلة يعتمد عليها بدقة، يريد الناس أن يتعلموا من الطبيعة كيفية استخدامها بهدف السيطرة عليها كليا، عليها وعلى الناس.ذلك هو الشيء الوحيد الذي يحسب حسابه دون ما التفات إلى ذاته، فإن التنوير قد أفنى وعيه بذاته وصولا حتى الأثر الأخير. [7]

إذا حاولنا استكناه المعنى الذي أراد المؤلفان(هوركهايمر وأدورنو) ايصاله إلى القارئ ، يمكن القول إن التقنية قد أصبحت في المجتمعات الغربية المعاصرة جوهر أو أساس المعرفة العلمية برمتها، إذ لم تعد ترمي إلى إنشاء مفاهيم وتصورات نظرية مثلما كان الشأن بالنسبة إلى العلم القديم بل للأداء الوظيفي وللمنهجية الفاعلة التي تحقق نجاحات من الناحية العملية، وهذا الطابع الأداتي هو ما أصبح يميز العقلانية الغربية التي تشكلت بنيتها الأساسية منذ عصر التنوير، ولهذا يسميها هوركهايمر وأدورنو "العقلانية الأداتية" حينا و"العقلانية التقنية" حينا آخر، وهي العقلانية التي تلتزم، على المستوى الشكلي، بالإجراءات دون هدف أو غاية، أي التي توظف الوسائل دون تساؤل عن مضمون الغايات، فغرضها الأساسي عملي ونفعي، غير أن ذلك لا يخدم في نهاية الأمر سوى مشروع السيطرة الذي أصبح، في ظل الشروط التاريخية القائمة، ملازما لهذا النمط من العقلانية التقنية التي عوض أن تكون أداة بيد الإنسان المعاصر لتحقيق حريته وسعادته أصبحت توظف لما يمكن أن يسبب تعاسته وشقاءه كالحروب، التلوث الخ.

لقد سبق أن أشرنا إلى أن هيدغر فد انتقد التقنية على أساس أنها قد أصبحت تمثل تهديدا حقيقيا للإنسان، وهذا عندما تحولت فيه إلى مشروع للسيطرة ، وهذا النقد الأساسي يلتقي في كثير

من الجوانب والأبعاد مع نقد هوركهايمر وأدورنو للتقنية أو العقلانية التقنية " الأداتية" أما هربرت ماركوز(1898_ 1979) وهو أحد أقطاب مدرسة فرانكفورت فلم يخف تأثره بأستاذه هيدغر بخصوص موضوع التقنية،في هذا السياق يمكن أن نعثر عنده على فكرة أساسية، بخصوص هذه المسألة، وهي الفكرة القائلة بأن التقنية أصبحت تمثل في المجتمعات المعاصرة نوعا من السيطرة الكلية على الإنسان، وأن الطابع الشمولي يجعل منها _في ظل الشروط التاريخية القائمة _ قوة تتحكم في جميع النشاطات الإنسانية، وكأننا أمام" مشروع " للسيطرة أو كما يقول يقول ماركوز:

إن التقنية عند هيدغر تتضمن " مشروعا " للعالم باعتباره نسقا أداتيا، غير أنه يجب أن يكون سابقا عن التقنية نفسها، من حيث أن هذه الأخيرة مجرد أدوات وأجهزة وآلات [8]

غير أن هذا المشروع في المفهوم الهيدغري يرتبط – كما رأينا من قبل – بالميتافيزقا لأن التقنية نفسها هي عنده بمثابة ميتافيزقا جديدة، أي ميتافيزقا الذاتية التي ارتبطت بإرادة القوة والهيمنة والسيطرة. ضمن هذا السياق يمكننا القول بأن ماركوز يتفق مع هيدغر في فكرة أن التقنية "مشروع" قد ارتبطت بالسيطرة، ومن ثمة لم يعد من الممكن القول بحيادها وموضوعيتها، غير أنهما مختلفتان في نقاط كثيرة بعد ذلك فيما يتعلق بهذه المسألة، ويمكن القول بأن المأخذ الأساسي الذي وجهه ماركوز لأستاذه هو أن هذا الأخير قد اكتفى بتحليل ونقد التقنية في صورتها الفلسفية الميتافيزقية من خلال الكشف عن ماهيتها، حيث كان طرحه للمسألة ومعالجته للموضوع على المستوى الأنطولوجي، وقد كان هذا الطرح – حسب ماركوز– مغرقا في التجريد وبعيدا عن كل تحليل اجتماعي لمسألة التقنية ضمن التطورات السريعة التي تعرفها المجتمعات المتقدمة صناعيا، و في هذا السياق يقول يورغن هابرماس بأن ماركوز قد اضطر إلى الانتقال من مستوى الطرح الفلسفي الأنطولوجي* إلى مستوى التحليل الاجتماعي في معالجته لموضوع التقنية، وهذا بعدما تبين له أن الطرح الفلسفي المجرد لم يعد كافيا لفهم الواقع الاجتماعي، وخاصة في ظل التطور الذي عرفته المجتمعات المتقدمة صناعيا[9] والتحولات الكبرى التي عرفتها هذه المجتمعات، حيث أن تقدم التقنية المذهل أدى إلى تغيرات عميقة في حياة الإنسان المعاصر.انطلاقا من هذا يمكننا القول مع ماركوز أن التقنية هي على الدوام مشروع اجتماعي_تاريخي غرضه تحقيق السيطرة .

لقد أكد ماركوز على الطابع الاجتماعي والتاريخي في معالجة مسألة التقنية، وضرورة الابتعاد عن الطرح الميتافيزقي أوالأنطولوجي الذي بقي هيدغر سجينا له، ذلك أن ما كان يهدف إليه ماركوز هو إبراز وكشف آليات السيطرة التي تتم في ظل هيمنة التقنية التي أصبحت في عصرنا تحدد مسار التطور التاريخي للمجتمعات القائمة، والتي عرفت تقدما(كميا) مذهلا في هذا المجال، غير أن الكشف عن هذه الآليات مرهون بضرورة الارتكاز على الواقع الملموس الذي تعيشه هذه

المجتمعات، أو بعبارة أخرى أصبح من الضروري ربط مسألة التقنية بجملة الشروط الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية، إذ لم يعد من الممكن فصلها عن هذه الشروط، وهذا ما لاحظه بحق الباحث الفرنسي جيرار رولي في كتابه هربرت ماركوز.، حيث يقول:

– في نظر هربرت ماركوز – إن مسألة التقنية لا تطرح قضية الوجود، من المنظور الفلسفي الأنطولوجي، بل إن اهتمامه كان منصبا أساسا على الموجود(أي الإنسان) الذي يعيش في سياق شروط ملموسة وواقعية[10].

ونود أن نشير إلى أن هناك نقطة أخرى انتقد فيها ماركوز أستاذه هيدغر، تطرح كالتالي:

إن التقنية في نظر هيدغر هي بمثابة ميتافيزقا، بل إن جوهر التقنية هي تحديدا ميتافيزقا حيث أن هذه الأخيرة في كينونتها شيء لا يمكن أن يتحكم فيه الإنسان الذي أصبح منبهرا أمام التقدم التقني الجديد الذي أصبح يحاصره من كل جانب الأمر، بل أصبح هذا التقدم يظهر له وكأنه مستقل عن إرادته أو كأن هناك قوة تتجاوز إرادته.

لكن السؤال الذي يطرح ضمن هذا السياق هو: كيف يمكن الانفلات من سيطرة التقنية وهيمنتها الشاملة ؟

يرى هيدغر أن تجاوز الميتافيزقا هو في الوقت نفسه تجاوز لسيطرة التقنية، وهذا بالذات ما يرفضه ماركوز وينتقده، إذ أن مسألة الانفلات والانعتاق من سيطرة التقنية التي أصبح الإنسان المعاصر مكبلا في كل مكان بقيودها لا يتم تحقيقه على المستوى الميتافيزقي أو الأنطولوجي كما يزعم مؤلف الوجود والزمان، على اعتبار أنه لا يمكن أن ننتظر تحولا جذريا للميتافيزقا الغربية بل أصبح من المستحيل نظريا أن يتم أي تحول إلاّ في ظل شروط تاريخية ملموسة. يقول ماركوزفي هذا السياق: د قدم لنا التاريخ إجابات نهائية " لمسألة الوجود ") وكانت هذه الإجابات La question de l'être الملموسة قد أثبتت فعاليتها[11].

إن النقد المتضمن في هذا القول، والموجه في الأساس إلى هيدغر، هو أن الاعتقاد بتغيير العالم الذي عرف سيطرة التقنية من خلال تجاوز ميتافيزقا الذاتية التي كانت تدشينا لعصر السيطرة باتا أمرا مستحيلا وغير واقعي، إذ لا يمكن الحديث في مسألة تغيير الوضع القائم وتجاوزه – عند ماركوز – إلا عبر الرجوع إلى الواقع الملموس أو التاريخي. ومن هذا المنطلق يعيب ماركوز على أستاذه اهتمامه المفرط بالجانب الأنطولوجي متجاهلا في ذلك حقيقة الوضع الإنساني الملموس، وبهذا المعنى يمكن القول إنه على الرغم من استفادته من تحليل أستاذه في مسألة التقنية، فقد انتقده ولم يشاطره الرأي في طرحه لهذه المسألة، لهذا عمل على أن يكون طرحه أقرب إلى واقع المجتمعات المتقدمة صناعيا وانشغالاتها الحضارية والتي عرفت على حد تعبير فرويد "قلقا في الحضارة"، لذلك أعرض ماركوز عن طرح مسألة التقنية بصورة مجردة ومعزولة عن مضامينها الاجتماعية بل عمل على الكشف عن هذه المضامين من خلال توظيفه منهج التحليل الاجتماعي النقدي*.

وبصورة عامة يمكننا القول إن التصور الذي مؤداه أن التقنية أو "العقلانية التقنية" في المجتمعات الغربية المعاصرة بمثابة مشروع كوني للسيطرة يهدد الوجود الإنساني برمته يدين فلاسفة مدرسة فرانكفورت بالفضل فيه إلى أطروحة هيدغر حول التقنية. غير أن الاختلاف الأساسي بينهما يكمن في منهجية مقاربة هذه المسألة.

الهوامش

(1) Heidegger (Martin).Chemins qui ne mènent nulle part.. Traduction Wolfgong Brokmeier (Paris : Editions Gallimard, 1962) P.114.

(2) طواع (محمد).هيدجر والميتافيزقا. مقاربة تربة التأويل التقني للفكر. (الدار البيضاء: إفريقيا الشـرق 2002) ص 44.

(3) هيدغـر (مارتن). التصورات الأساسية. تر.محمـد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي. ط1 (الدار البيضاء: دار توبقال 1996) . ص 47.

(4) Heidegger (Martin) Chemins qui ne mènent nulle part. P. 353.

(5) هيدغر (مارتن). التقنيـة، الحقيقـة، الوجـود. ترجمة.محمـد سبيلا وعبد الهـادي مفتاح (بيروت :المركز الثقافي العربي 1995) ص44

(6) طواع (محمد).هيدغر و الميتافيزقا،ص82

(7) هوركهايمر(ماكس) – أدورنو(ثيودور). جدل التنوير،ترجمة جورج كتورة (بيروت:دار الكتاب الجديد المتحدة 2006) ص 24

(8) Marcuse (Herbert) .De l'ontologie à la technologie. In Revue Argument . N° 18 . Année 1960 .P.13.

* كانت رسالة دكتوراه ماركوز تحت إشراف مارتن هيدغر سنة 1932، وعنوانها الكامل: أنطولوجيا هيغل والنظرية التاريخانية. وقد تأثر في هذه الرسالة بالتحليل الأنطولوجي الهيدغري، حيث يظهر بشكل جلي مدى تأثره بكتاب هيدغر الوجود والزمان الذي ظهر سنة 1927.غير أن الفكر الماركوزي قد عرف تطورا ملحوظا وخاصة بعد تأثره بكتابات ماركس وفرويد .

(9) Habermas (Jürgen) La science et la technique comme idéologie. Traduction de Jean René Ladmiral (Paris: Les Editions Gallimard , 1973). P.20.

(10) Raulet (Gérard). Herbert Marcuse. Philosophie de l'émancipation. (Paris : Edition Presses universitaires de France, 1992).P.126.

(11) Marcuse (Herbert). L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée. Traduction de Monique Wittig (Paris : Editions de Minuit,1970 P.176.

* حول مسألة حضور الفكر الهيدغري في الفلسفة النقدية لهربرت ماركوز انظر الدراسات الفلسفية المتخصصة التالية:

-Calloni (Marina) Dasein im technischen zeitalter, moral und philosophie bei Herbert Marcuse und Martin Heidegger .(Geissen 1989.)

-Wolin (Richard) Heidegger's Children.Hannah Arendt, Karl Löwith,Hans Jonas,And Herbert Marcuse.(Princeton University Press 2002)

بنية التقاطع المعرفي في التراث النقدي للشعر العربي

عبد العزيز شويط

جامعة جيجل الجزائر

توطئة.

(المجالات المعرفية: الشتات والتقاطع)

مسيرة النقد العربي واحدة، وتاريخه المحدد لبنية تكونه واحد، ولذلك سوف لن أتحدث في هذه المقالة عن الالتقاء المعرفي عند ناقد واحد، أو تواجد هذا اللقاء عند آخر بعينه، فحسب وإنما سأحاول أن أرصد وأتتبع اللقاء المعرفي المختلف عند الغالبية العظمى من النقاد العرب القدامى، على مر عصورهم. وسأستقصي أهم المعارف والعلوم والفنون التي تلازمت في صياغة السلوك النقدي العربي القديم عند ناقد في زمن ما وعند جميع النقاد على مر الزمن النقدي العربي.

ولذلك فالنظرة الشاملة لهذه المداخلة ستكون زمانية مستمرة في التتبع وإلصاق صفة التقاطع والالتقاء لهذا المستمر كما التصقت بالسلوك الواقف عند زمن ما وهو ما يمثل الآنية.

قد تلتقي عدة معارف عند ناقد واحد ليصوغ منهجه النقدي. وقد تعوزه الحاجة وبطء التطور إلى أن يستخدم معارف أخرى استخدمها غيره من النقاد في أزمان تالية لعصره، أو استخدمها من سبقه وأعوزته الحاجة والظروف إلى التغاضي عنها. فيكون منهجه النقدي محققا للتقاطع، و لكن في حدود ما توفر لديه من معارف منصهرة في منهجه النقدي، وهو ما يمثل النقص والنسبي إذا ما قورن فقط بالشمول الذي يحققه مسار التجربة النقدية العربية الكاملة منذ بدايتها وإلى اليوم تقريبا. فالزمن وما يحمله من تطور معرفي وعلمي هو الوحيد الذي من شأنه أن يتم النقص التمثيلي للمعارف عامة في صياغة مجرى النقد وصولا به إلى المصب، عبر مسار طويل يمتد على حيزي الزمان والمكان. ولا سيما حينما يتعلق بما من شأنه أن تضيفه البيئة من عوامل خصوصية ومعارف محلية وعلوم مكانية تمثل هذا المكان وتدل على خصوصيته.

إذن فالتقاطع المعرفي النقدي العربي عند ناقد واحد أو عند نقاد يعيشون في عصر واحد يكون نسبيا إذا ما قيس بالتقاطع الأكبر والشامل في تاريخ النقد العربي القديم الطويل.

ولذلك أراني مركزا على عينات ونماذج نقدية لنقاد عرب قدماء.، فالمتشابه الكثير يمثله المشابه الأنموذج.

لا يمكن أن يطلق لفظ البنية على الجزء المفرد، وإنما يطلق على المجموع أو الكل، ذلك أن البناء يقتضي – كما هو معلوم التحام الشيء بالشيء حتى تتكون البنية، ولتلك العلة – كما يقول مفسرو النص الشريف – سمي القرآن قرآنا، فقد قيل من قرن الكلام بعضه ببعض وهو أحد الأوجه التي ذهب إليها المفسرون.

أردت بضرب هذا المثل التدليل على أن القرآن بنية كلية، وكل آية فيه هي بدورها بنية جزئية كاملة. ومن هنا توضح لدينا أن من

خصائص البنية التجميع والتعدد والتلاحم أو الاقتران.

إنني لا أقصد بالتقاطع المعرفي في النقد العربي اجتماع هذه المعارف في ناقد واحد أو دائرة نقدية وزمرة نقدية واحدة في تاريخ النقد العربي، وهو ما من شأنه أن يسمى بالنقد الثقافي البارز حديثا عند العرب، وإنما أقصد به التنوع المعرفي والفكري في النقد العربي القديم والمبني على تعدد المشارب وتعدد الأماكن وتعدد الأشخاص وتعدد الزمر الجماعية النقدية وتعدد البيئات النقدية، إنه لولا هذا التعدد في كل شيء لما كانت البنية التركيبية للنقد العربي أشمل وأكمل ما تكون عليه.

نعم البنية محققة حتى في إطار الآنية، والانصهار المعرفي متواجد في النقد العربي حتى عند الزمرة النقدية الواحدة في مكان واحد وفي زمان واحد، وكل ذلك موجود حتى عند شخص ناقد واحد. ولكن تواجد كل ذلك أقل شرفا واحتياجا للدراسة وإطلاق اسم البنية عليه حين يتعلق الأمر بضخامة البنية المعرفية المنصهرة فيها مواد ومشارب ومعارف النقد العربي القديم.

إن مناقشة هذه المسألة ترتكز على الممكن العلمي والمعرفي العربي منذ فجر التدوين والمثاقفة وإلى عصور الانحطاط العربي في كل شيء. والتي تلتها مرحلة النقد الكل شيئي زائد النقد النفسي العقادي. أما المدارس النقدية الحديثة من ببنيوية وسيميائية وتفكيكية ومقارنية وغيرها فخارج مجال عنوان مداخلتنا (بنية التقاطع المعرفي في التراث النقدي العربي) وإن كانت تتم التواصل والاستمرارية النقدية العربية، وتؤكد على حقيقة التواجد للتقاطع إلى درجة تكوينه لبنية متماسكة هي أكبر بكثير – والحق يقال – من بنية التقاطع في النقد العربي القديم، فالزمن والتطور العلمي والنقدي هو مسرح كبر وتطور البنية المعرفية للنقد الأدبي عامة والنقد العربي كجزء منه.

إن الترسبات والتراكمات في المعارف والفنون والعلوم التي اتخذها النقد الأدبي العربي القديم مادة حية للمشي قدما على درب المسار العلمي والفني للنقد هي ذاتها – من حيث كونها ترسبات وتراكمات ومواريث قبلت واعتمدت – لخلق المنهج النقدي الحديث.، ومن ثمة فهي التي ضمنت التواصل النقدي العربي بين القديم والحديث، وهي التي حققت التجانس بين مسيرة النقد العربي القديم ومسيرة النقد العرب الحديث، ليس من حيث الهدف والغاية المراد تحقيقها فحسب، فهذا أمر طبيعي ولا بد من أن تشترك الغايات والأهداف، وإنما من حيث التشابه في الميكانيزمات المنهجية والأدوات النقدية التي كانت متقاربة ومتشابهة ومتجانسة بين النقد القديم والنقد الحديث .

انه ما من شيء يحقق اللحمة في الربط بين آليات النقد في بدايات القديم وأواخره وحتى في الحديث ليغدو الأمر بنية حقيقية غير التجانس والتشابه في الآليات وحضور بعضها حين يغيب البعض ويعوضه البعض طبقا لسنة التطور.

كما أنه لا يتصور أن البنية لا تحققها إلا الآنية، بالعكس يضل عامل التواصل الزمني هو الذي من شأنه أن يضمن تكامل البنية وفعاليتها.

لقد تحدثنا منذ قليل عن النقد الثقافي. فما أشبه التقاطع المعرفي في التراث النقدي العربي بالنقد الثقافي الذي يتحدث عنه الدكتور عبد الله الغذامي، لولا أن ما يتحدث عنه هو مرتكز على العصر الحديث وعند زمرة نقدية أو دائرة نقدية واحدة وأما ما عنيته أنا فهو النقد الثقافي المستمر على مر العصور النقدية العربية.

ولأن الشيء بالشيء يذكر ولاسيما المتشابه منه – تحديدا للمفهوم – يقول الغذامي في ضرورة التكامل الثقافي في صياغة نظرية نقدية ثقافية أشمل وأكمل: ((وبما أن النقد الأدبي غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه، وقد كان ذلك في تونس في ندوة عن الشعر عقدت في: 22/ 9/1997.)) 1 ومن هنا جاز لنا القول أن موت النقد الأدبي من شأنه أن يتبعه موت النص الأدبي وولادة النقد الثقافي من شأنه أن تفيد بولادة النص الثقافي، وبما أن النص الأدبي لم يمت فكيف يموت النقد الأدبي؟ نعم إذن يتعلق الأمر بنص أدبي ليس كالسابق، إنه نص أدبي ثقافي، وما يحتاج إليه – في رأي الناقد الباحث عبد الله الغذامي هو النقد الثقافي المتجانس معه وليس النقد الأدبي المختلف عنه.

ومع أن النقد الذي يشير إليه الغذامي في حقيقة الأمر لا يجعل الفكرة المحورية في التغير والتبدل الذي أعلن عنه هي النقد بقدر ما يقصد بها الأدب، ذلك أن الرجل في تغيير تركيبته الإسنادية جعل مكان الأدبي كلمة الثقافي، إذن تعدي النقد إلى نقد ليس النص الأدبي وإنما إلى نقد النص الثقافي، وإذا تساءلنا عن هوية هذا النص الثقافي وجدناه بالضرورة النص الأدبي الثقافي، إن الغذامي أراد أن يوحي إلينا بفكرة مفادها أن النقد من جنس الأدب وبما أن النص الأدبي قد أصبح نصا ثقافيا بكل ما تحمله كلمة الثقافة من تشعبات وشساعة الأطراف وكل ذلك في النص الأدبي الجديد، ومنه لا بد من خلق نص نقدي قادر على مواجهة التحديات والصعوبات التي أفرز عنها النقد العربي الجديد. وهنا نتساءل لقد كان النقد الثقافي منذ البداية وفي بداية مجرى النقد العربي، ترى ألم يكن النص ثقافيا ؟ أم أن الأمر لا يغدو إلا أن يكون مستوى عالي التركيز في ثقافة النص العربي الحديث وجنوحه إلى المعارف والعلوم والفنون ينهل منها حتى أصبح نصا ثقافيا محتاجا إلى نقد ثقافي.

هنا تتبادر إلى أذهاننا مقولة القدماء في تعريف الأدب وأنه الأخذ من كل شيء بطرف. وهي عين عملية خلق النص الثقافي عند الغذامي وما يلحقها من خلق للنقد الثقافي لاسيما وأن النص يقول العالم كما تقول مقولات النقد الحديث بما في ذلك الشعور واللاشعور. فهل يتحكم نقد البلاغة في نص كهذا؟

يقول الغذامي أيضا في مسألة التأصيل لما يسمى بالنقد الثقافي غير ذاهب بعيدا ومتوقفا عند البداية الرسمية والاسمية تحديدا لهذا النقد في الغرب وكنا نأمل منه أن يشير إلى ما يشبه النقد الثقافي، هذا المولود الجديد القديم في التراث الإنساني حتى لا أقول في التراث العربي النقدي، فالرجل لا يقصر النقد الثقافي على التوجه للثقافة الإنسانية الحديثة وإنتاجياتها بالنقد بمعزل عن أحد منتجاتها وهو النص الأدبي إن لم يكن النص الأدبي نصا ثقافيا في حد ذاته:((تغطي الدراسات الثقافية مساحة عريضة من الاهتمام اليوم، وقد حظيت بشيوع واسع في التسعينات، مع أنها قد بدأت منذ عام 1964 كبداية رسمية منذ أن تأسست مجموعة بيرمنجهام تحت مسمى(Birmingham center for contomporary cultural studies) ومرّ المركز بتطورات وتحولات عديدة إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافي، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية الألسنية وتحولات ما بعد البنيوية))2فهذا التصاحب معناه إثبات العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي واشتراكهما في

النص ونقده وإلا فما الحاجة إلى ذكر الألسنية وتحولات ما بعد البنيوية إذا لم يكن النقد الثقافي متعلقا بالنص الأدبي الثقافي(من نوع خاص) وما يحمل في تركيبته الإسنادية النقد الشيء الكثير كالنقد السياسي والنقد الاجتماعي وغير ذلك .

سنترك الغذامي الآن ونرجع إلى التراث النقدي العربي لنكتشف معا مكونات البنية النقدية الثقافية العربية، والثقافية هنا تختلف عن ثقافية الغذامي وإن كانت تسمى باسمها، ولنعتصم بالطبيعة التنوعية لتكوين المجالين اللذين يرتكز عليهما النقد العربي الأدبي، إنهما العلم والفن، المنهج والذوق.

ومن هنا نتصور أن كل المواد الداخلة في تكوين النص الأدبي والعوامل المساعدة على تكوينه ستكون عوامل مساعدة وفاعلة في تكوين بناء النقد العربي على مر العصور. وهو الأمر الذي تم بالفعل فالنقد فيه من العلوم اللغوية التي هي من تكوينات النص المعرض للنقد وفيه من الاجتماع والسياسة والنفس والاجتماع والعلم والفلسفة والطبيعة والجغرافيا وغير ذلك مما من شأنه أن يجتمع في بنية النقد العربي.

بنية النقد الأدبي بين العلمية المنهجية والذوقية الفنية

رغم الاختلافات بين النقاد أنفسهم حول النقد أهو فن أم هو علم أم هو مجموعهما، إلا أننا يمكننا أن نتبع طريقا مختصرا ودون أن نعرض موقف كل فريق تحديدا ولا حججه، وإنما سأنظر إلى المنهج المبثوث في النقد والمنهج علم – كما نعلم – فهو سبيل اكتساب المعرفة الإنسانية والكشف عن الحقيقة.

ولأن النقد سبيلنا لاكتساب المعرفة الإنسانية الأدبية سواء ما تعلق منها بجودة النص أم رداءته أو ما تعلق منها بمواطن الجودة والحسن والجمال فيه ومواطن القبح والخلل فيه، وما يتبع ذلك من شرح وتحليل وتفسير وتأويل وتجميع وتفريق، كل ذلك عبر نقاط مرتبة متتالية هي صميم المنهج الكاشف عن الحقيقة المعرفية المتمثلة في مساعدة الذوق على البحث عن مواطن الجمال والتمتع بها ومواطن المنفعة الفكرية فالاستفادة منها.، ومن هنا تظهر علمية النقد التي فرضتها فنية الأدب من جهة وعلميته من جهة أخرى. لا تحتاج بنا مسألة كهذه وهي إثبات علمية النقد عميق مناقشة وبحث وإلحاح، وهو ما يمكن أن نسبغه على الأدب ما دام فنا، ((فالعلم ... هو هذه المعارف الإنسانية في أسلوب نظري منسق، وأما الفن فهو هذه المعارف نفسها في شكل تطبيقي.))3 مما يعني باختصار أن الفن ومنه الأدب هو علم بشكل أو بآخر رغم ما بينهما من حدود وفواصل وخصائص ومميزات تجعل الفن فنا وتجعل العلم علما.

نصطدم كثيرا بالذوقية في النقد الأدبي، وهو ما من شأنه أن يضفي صفة الفنية والجمالية والذاتية عليه ويجعل البعض ينفي الصفة العلمية عن النقد بسبب ذوقيته وتعرض الذوق إلى التغير والاختلاف والذاتية. والذوق إن افترض واقعا آخر ليس بعيدا عن العلم وإنما هو مساير له فهو الفن وهما يتقاسمان النقد الأدبي.

والذوق السليم لا تفرزه إلا الثقافة الواسعة والإطلاع الدقيق والخبرة والمعرفة والتجربة الدربة وهو ما يمكن أن تشمله الثقافة الممتدة عبر عصور التطور الزمني ومن ثمة الثقافي والعلمي لأي أمة. وهذه الصيرورة الزمنية إن دلت على شيء فإنها تدل على ارتباط البنية المعرفية في النقد الأدبي بالتواصل الزمني، لأننا لا نجد معطيات التطور والتجديد والطرح

في عصر واحد وفي مكان واحد، ((وكلما كان تقدم الزمن ... زادت مسئولية المؤرخ والناقد لتعقد العوامل في الأديب وتشابك ما يؤثر فيه من ثقافات متنوعة.

هذا جانب من الثقافة لا بد منه للمؤرخ والناقد. فإذا نظرت إلى الأديب وجدت حاجته إلى الثقافة العريضة العميقة ماسة لا تقف عند حد وبخاصة في عصرنا الحديث الذي كثرت فيه المعارف، واتصلت الثقافات، وألغيت المسافات الزمانية والمكانية بين الشرق والغرب، فلا عذر لمن لا يلم بأحدث الآراء والمذاهب في العلوم والفنون والآداب ... فالتاريخ مادة خصبة للأدب تمده بالمعارف السالفة والتجارب المختلفة يتخذ منها موضوع قصصه ..))4 والذوق هو الموهبة زائد الممارسة والتمرس وهما فقط اللذان من شأنهما أن يخلقا الأديب العبقري الذي لا ينقده ولا يقدم ويشرح ويصبر أغوار أدبه إلا الناقد العبقري. فالحديد بالحديد يفلح كما يقولون .

السذاجة النقدية(السائد المتعارف عليه والذوقية الفردية والجماعية)

تبدو البساطة النقدية في تاريخ النقد الأدبي العربي في بداياته الأولى، أو في إرهاصات الوعي بالعلمية النقدية واستخدام الذوق الشخصي والذوق الجماعي في النقد، ولعل الموقف المعبر عن ذلك في العصر الجاهلي ما صدر عن طرفة بن العبد من حكم حول بيت شعري للمسيب بن علس وهو الموقف المشهور الذي لخصه قول طرفة: استنوق الجمل. كما قد تمثلت هذه السذاجة في التركيز على الصورة الشعرية و قدرة الشاعر على أدائها كما يقول محمد طه الحاجري ويضيف:((نرى ذلك في الخبر الذي يذكر في احتكام امرئ القيس وعلقمة بن عبدة إلى أم جندب.))5 و ما حكمت به المرأة بعد سماعها لوصف الشاعرين للفرس وقد كان حكمها المعلل بجمال الصورة إلى جانب علقمة بن عبدة وضد زوجها مما آثار غضبه فيما بعد. يقول عن هذه القصة الحاجري أيضا: ((وقد يكون في النفس شيء من هذه القصة، باعتبار أن ما تضمنته من نقد أشبه بصنيع المتأخرين في النقد والموازنة. ولكني مع ذلك لا أذهب إلى حد إنكارها جملة، ورفضها رفضا باتا مطلقا، فروح النقد فيها، وأن يكن نقدا معللا، روح بسيطة متواضعة، مما لا يثير كثير شبهة. وإذا كان هذا النقد مع بساطته، ليس إلا مجرد انفعال ساذج بمظاهر الجمال الفني في الشعر، كما يراد أن يكون الشعر في ذلك العصر، فقد رأينا أن الحياة الأدبية الجاهلية لم تكن من البساطة إلى الحد الذي يجب أن يستبعد معه كل أثر من هذا القبيل، كما رأينا أنها لم تخل من الحدود والقواعد الأدبية، وذلك أن العصر الجاهلي بدأ فيه ما يمكن أن يسمى بعلم الشعر، على وجه ما، وهو العلم الذي كان الشعراء يأخذون به أنفسهم في صناعة الشعر، كما كان النقد الأدبي يتحراه ويطبقه في الحكم على الشعراء وتوجيههم والتمييز بينهم.))6 والذي نستشفه من هذه القصة أن السائد والمتعارف عليه بالإضافة إلى الصورة ونشدان الجمال فيها، كل ذلك كان أول مادة ارتكز عليها البناء النقدي العربي وظل هذا العنصر كموروث مستمر في النقد العربي كاستمرارية الطين في بناء أي بناية.

نقد الاختصاص عند الشعراء النقاد

الشعراء نقاد، رغم تسرب الذاتية إلى أشعارهم وإلى نقدهم ، وليس أمثل لنقد ناقد شاعر مما كان يقوم به زهير بن أبي سلمى من تنقيح شعره بشكل ملفت حتى عدّ الأمر ظاهرة أدبية أسميها ظاهرة النقد الذاتي وأسموها

بالحوليات. أما ابن طباطبا العلوي فهو الناقد الشاعر، ومثله ابن رشيق القيرواني الناقد الشاعر الذي كثيرا ما يستشهد بأشعاره على القضايا النقدية وهو هنا – والحق يقال – يحكم لشعره بالجودة ما دام جعله الأنموذج الذي يمثل به على القضية النقدية. وليس هذا فحسب فإن الرجل في كتابه " أنموذج الزمان في شعراء القيروان " قد ترجم لنفسه وأورد بعض أشعاره وهو موقف نقدي لشاعر على شعره وشعر غيره من المعاصرين له، فهو يفعل ما يفعله ابن حزم الظاهري الأندلسي في طوق الحمامة في الألفة والألاف حين يستشهد بشعره على إثبات القضايا المثارة في كتابه عن المحبة.7

قد يقال إن الذاتية ستكون سبيل هؤلاء النقاد إلى نقد أشعارهم وأشعار غيرهم، وهو ما من شأنه أن يذهب بموضوعية النقد وحتى بعلميته. والحق أننا إذ ذاك سوف نصطدم بالخبرة والدربة والتجربة الشعرية وهي متوفرة في الشعراء كثر من توفرها في النقاد العلماء بكثير، وأهل مكة – كما يقولون – أدرى بشعابها. ثم من منا يتغاضى عن ما كان يقوم به حماد الراوية الخبير بالشعر العربي ومذاهبه إلى درجة أنه إذا أنشأ قصيدة ونسبها إلى شاعر ما خلت أنها لهذا الشاعر ولم تشك مطلقا أنها له لتقارب مذهب الشاعر في شعره ومذهب هذه القصيدة .

طبيعة خليط البنية النقدية(التجانس والتغاير)

الحق أننا اليوم و في ميدان العلوم الإنسانية أولا ((عندما نعالج الصلات بين النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، نريد ضمنا وعلى الأخص صلات التحليل النفسي، وعلم الاجتماع وعلم اللغة بالدراسات الأدبية أتحتفظ الفاعلية النقدية بخاصيتها المميزة أمام اتساع النماذج الطرائقية الموروثة عن العلوم الإنسانية ؟)) 8 وثانيا بقية العلوم الطبيعية والرياضية وهي من العلوم الموروثة عن القدماء عرفت عندهم كما عرفت عندنا، ولوة بشكل أقل تطورا، انظر إلى إرجاعهم علم الاجتماع مثلا إلى ابن خلدون وهو معاصر لنقاد عرب قدماء كثيرين، أما علم النفس فهو متضمن في الفلسفة الإغريقية ووريثتها المجددة الفلسفة العربية ولاسيما عند شراح أرسطو وابن سيناء الملك وغيره، وكذلك علوم الحساب والهندسة والقانون وغيرها وهي –كما ترى – علوم التغاير مع المص الأدبي ونقده إذ هو مادته اللغة .....أما علوم اللغة من نحو وصرف وبلاغة وغيرها هي التي من شأنها أن تحيلنا على التجانس بينها وبين النص الأدبي مادامت من أجزاء البنية النقدية العربية وغير العربية، ولا أدل على هذا التجانس من إثارة مسألة اللفظ والمعنى في تاريخ النقد العربي ولاسيما عند الجاحظ ومن تأثر به في النقد على أساس علاقة اللفظ بالمعنى كابن قتيبة وابن سنان الخفاجي وحتى ابن رشيق المسيلي وهو يثره هذه المسألة في كتاب العمدة.

النقد البلاغي رأيناه عند النقاد علماء البلاغة من مثل الجرجاني في نظرية النظم والسكاكي في مؤلفاته البلاغية حتى أن الدارسين قد رصدوا لهما فروقا في نظرة كل واحد منهما لدور البلاغة في النقد الأدبي، هذا ونشير إلى النقد الأدبي العربي القديم قد ارتبط في بداياته بالبلاغة، فقد نقد الأدب عامة والشعر خاصة بالبلاغة حتى شاع مصطلح النقد البلاغي بين الدارسين والنقاد المحدثين وهم يعنون بذلك النقد القديم.9 لكن الجميع يتفق على دور البلاغة في النقد الأدبي العربي مادام الأدب هو لبيان وهو البلاغة بعينها فكيف لا ينقد نقدا بلاغيا يضاف إليه كل أدوات العملية النقدية .

أردت أن أصل إلى فكرة مفادها أن البلاغة من جنس الأدب ومن ثمة حققت البلاغة في ارتباطها بالنقد العربي القديم للأدب الانسجام ولضمانها هذا الانسجام فقد مت على التجانس الجامع بينهما. وأكبر دليل على التجانس هو كتاب البديع لابن المعتز.10

النحو من العلوم العربية التي حققت التجانس مع النقد العربي، ولاسيما حين نعرف أن الهيكل الذي تقوم عليه اللغة ومن ثمة التعبير الأدبي الفني هو النحو، لم ينقد النقاد العرب القدماء النصوص الأدبية نقدا نحويا أم بلاغيا أم صرفيا أم صوتيا أم فقه لغة الأدب فقط بل نظروا لحاجة الأدب لاستقامة هذه الأمور والعلوم في الأدب ولحاجة الأديب والناقد إليها جميعا لكونها من أساسيات البناء الشكلي للنص العربي ولكونها من عوامل وأدوات صلاح النقد الأدبي، فهذا الجرجاني(عبد القاهر صاحب نظرية النظم) يشدد على مسألة النحو ويهاجم من عدوا النحو غير ضروري للأدب وللنقد في كتابه دلائل الإعجاز؛ ((وأن النحو عنده أكثر ارتباط بعلم المعاني والبلاغة منه بالقواعد المنطقية الجامدة التي لا تسمح بأي دور دلالي ثانوي))11 وبما أن النقد البلاغي كان هو الطاغي في العصور المتقدمة ولا غنى لناقد عن البحث عن الصور وبلاغية البيانية والكشف عنها وعن طبيعتها على اعتبار أن الأدب هو البيان فقد اعتمد النحو المعبر عن التراكيب الإسنادية من تقديم وتأخير وتراكيب الصور البيانية أكثر مما عرضت قضايا النحو المنطقية والفلسفية .

ثمة علم آخر حقق التقاطع مع غيره من الممكن المعرفي في النص النقدي العربي القديم ومع الموجود المعرفي في ذات النص، ذلك هو علم الأصوات، فإن ابن سنان الخفاجي كناقد عربي قديم، ومن خلال دراسته للأصوات فقد لامس جانب العلوم اللغوية في النقد العربي كما لامسه من نقد نقداً بلاغيا مرتبطا بالصورة أم بغيرها. فابن سنان الخفاجي من خلال((ملاحظاته على اللفظ المفرد من فائدة، و ما يتعلق بحروف الكلمات من خصائص، وما يكون بينها من انسجامات صوتية))12 فقد استخدم علم الأصوات كما ورد عند علمائه وعلى رأسهم الخليل وسيبويه وغيرهم من النحويين في العملية النقدية وهو ما يؤكد مشاركة علم الأصوات كعلم لغوي في العملية النقدية عبر ابن سنان وهو نوع من التجانس بينه وبين العملية النقدية للنص الذي يشمل هذه الأصوات .

من العلوم التي حققت التغاير علوم التجريب كالحساب وغيرها من العلوم، فلا يمكن أن يقال مثلا أن الإحصاء الذي يستخدمه ابن قتيبة في عملية النقد محققا للتجانس وإن عبر النص الشعري العربي أم النثري يوما ما بالأرقام أو عن الأرقام فذلك أمر طبيعي أن يمس الأدب فكرة العدد أو الرقم ما دام يقول العالم، إن علاقة ابن قتيبة بالإحصاء علاقة جد وطيدة، ((فليس هناك ما هو أكثر تأثرا بالمنطق، وبالنزعة الإحصائية الحسابية التقريرية من نقد ابن قتيبة للشعر، حيث أخضع الشعر للقسمة الحادة الصارمة بين اللفظ والمعنى معتمدا الحصر المنطقي طريقا ومنهجا، ضاربا عرض الحائط بكل ما حذرنا منه سابقا))13 ويقصد العشماوي بذلك كثرة ورود عبارة: " وضرب " وعبارة " وهذا الصنف" وغيرها من عبارات التصنيف والإحصاء والحساب والاستخدام المنطقي رغم أن الرجل هاجم الفلاسفة والمناطقة وأساليبهم في دراسة اللغة سواء في كتابه أدب الكاتب أم في كتابه الشعر والشعراء .14

((وعلى الرغم من توزيع الفنون الأدبية بين الكتاب والشعراء واختصاص كل بفن منها،

ما بين قاص، وممثل، وخطيب، وصحفي، مثلا فلا غنى لأحدهم على الإلمام بسائر الفنون شأنه شأن الطبيب المختص بعلاج مرض بعينه لا يغنيه ذلك عن الإلمام بالصحة العامة ومقوماتها ... وهكذا تتواصل الفنون الأدبية وتقتضي من الأديب إحاطة عريضة وثقافة عميقة. أما مناهج البحث الأدبي – بعامة – فهي الدرس الجامعي الأول لكل دارسي الأدب))16وهل هؤلاء الدارسون إلا نقاد مستقبلا؟ فهم سيكونون نقادا بناء على دراستهم للآداب طبيعتها ومقومات تكوينها وميكانزمات تقويمها وتقييمها. وفي هذه الملاءمة والمواءمة يمكن ملاحظة التغاير الذي افترضناه في العلاقة بين الأدب والنقد من جهة وبين هذه العلوم والمعارف من جهة ثانية، وإن ربط بينهما الفكرة الكامنة في الأدب وتعديها إلى جميع هذه المعارف على خلاف ما لاحظناه من تجانس بين إذا ما قورن بمثل هذه المعارف حين حديثنا عن العلوم اللغوية واللسانية.

العدل أساس النقد (طبيعة النقد بين الذوق العام والذوق الخاص

رأينا منهج القضاء الحقوقي في النقد العربي القديم عند القاضي الباقلاني والقاضي عبد الجبار والآمدي وإن لم يكن قاضيا. فعملية النقد أساسا، وخاصة حين يتعلق الأمر بالسرقات الأدبية وبالموازنات والمقارنات والمفاضلات والمعارضات وبالحكم والتقييم والتقويم وهي اصطلاحات عدلية قضائية كما ترى، ولهذه العلة كان الباقلاني الناقد والجرجاني عبد العزيز الموازن الناقد والكثير من النقاد كانوا قضاة.

فليست الدراسة الأدبية البلاغية والعروضية والدراسة اللغوية هي التي تمثل عدة الأديب وناقد الأدب، ((بل إن الدراسة الدينية والقانونية والاقتصادية والفنية كلها وغيرها عناصر هامة لكل أديب يفهم الواجب عليه صحيحا، ويستعد لأداء رسالته في نجاح وتوفيق))17 وهو الأمر الذي رأيناه عند النقاد العرب القدماء مادامت العملية النقدية في الأساس هي عملية حكم بين متنازعين كما رأينا مع الآمدي في الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحتري والموازنة طريقة نقدية كما نعلم، وكما رأينا في ما أحدثه القاضي عبد العزيز الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه، فالوساطة أصلا محل القاضي بين المتنازعين أو المتخاصمين، ومنه رأينا الجرجاني يطبق ذات المنهج القضائي العدلي في وساطته بين المتنبي وخصومه.

القاضي الباقلاني في كتابه إعجاز القرآن يعقد شبه موازنة – وإن كانت نتائجها محسومة سلفا – بين النص القرآني الشريف والنص الشعري في أعلى نماذجه الجمالية وصوره البلاغية عند الجاهليين وهو معلقة امرئ القيس: "قفا نبك " فيحللها ويفككها ثم يهدمها مقابل النص الكريم الذي يعليه عليها. وقد اعتمد الباقلاني كما فعل القاضي الجرجاني على منهج القضاء للموازنة بين النص الشعري والنص القرآني مادام القرآن قد تحدى العرب الفصحاء والبلغاء ومنهم الشعراء أن يأتوا بمثله.18 والحق ن الباقلاني لم يطبق منهجه النقدي القضائي فقط على شعر امرئ القيس وإنما تعرض للكثير من الشعراء العرب ضمن مسيرته النقدية لإثبات مسألة الإعجاز القرآني.

الفلسفة وعلم المنطق والموسيقى(خاصة وعامة)

ابن قتيبة كما رأينا في نص سابق للدكتور محمد زكي العشماوي من المتأثرين بالإحصاء هو أيضا متأثر بالمنطق، فقد أفرزت التقاطعات المعرفية في الحياة العربية أيام تجذُّر وتعمق

شعرية الكتابة العربية في العصر العباسي دخول الفلسفة وتأثر العرب بها أدباء كانوا أم نقادا، وليس وحده ابن قتيبة المتأثر بالمنطق بل الكثير من النقاد العرب قد تورطوا فيه وهم ينقدون الأدب العربي ولاسيما النص الشعري منه.

والحق أن ((الفلسفة خلاصة الفكر الإنساني وهدى التفكير ووسيلة تنظيمه ليكون مطردا منسقا لا يقدم ولا يخصص ولا يعمم إلا حيث يجب ذلك. وعلم النفس صار الآن مصباحا للخطيب والكاتب والشاعر، ولعل خير نجاح يصيبه أديب ما كان على أساس الخبرة بطبائع النفوس ونزعتها المتباينة))19 ولا نحتاج بعد هذا أن نقول أن هذه العلوم لا بد على الناقد أن يتعلمها وأن ينقد بها الأدب ما دام الأدب تضمنها وهي من مجمل الأفكار التي يثيرها الأديب فالفكرة عنصر أساسي في الأدب إلى جانب الأسلوب والعاطفة. علم الكلام، علم النفس وإرهاصاته (الحالات الجسمانية في الغزل) وعلم الاجتماع الخلدوني وأثره على نظرية الذوق العام عند ابن رشيق وغيره، والمنطق عند حازم القرطاجني ((وتضمن الكتاب – على وجازته – مجموعة من قضايا النقد ومصطلحاته، بدأ بتعريف مصطلح الشعر، فقال :" الشعر – أسعدك الله – كلام منظوم، بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ". وهو تعريف فيه من العفوية والشفافية ما ليس في تعريف معاصره قدامة بن جعفر من المنطقية والأثر الأرسطي، حين قال: " الشعر قول، موزون، مقفى، يدل على معنى " ثم دخل قدامة – على طريقة المناطقة – في تفاصيل هذه العناصر الأربعة. على حين تجاوز ابن طباطبا تعريف الشعر إلى الحديث عن أدواته، التي منها: (التوسع في علم اللغة) و(الرواية لفنون الأدب) و(المعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم) ...))20

وهي طريقة منطقية فلسفية أخذها العرب من خلال احتكاكهم بالعقلية الفلسفية الإغريقية ومن خلال دخول الفلسفة إلى البيئة العربية فحققت هذه المعارف الفلسفية الدخيلة أولا، التقاطع هي بدورها مع المعارف الأصيلة في تكوين بنية النقد العربي القديم.

الموسيقى تتعلق بالبلاغة حينا وتتعلق بالعروض حينا آخر ولا خال النقد العربي قد أغفل مسألة العروض الشعري والموسيقى الداخلية من سجع وجناس وطباق في علم البديع . لقد ارتبط الشعر العربي تحديدا بالموسيقى والغناء وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني خير دليل على ذلك بالإضافة إلى صناجة العرب و" تغن بالشعر إما أنت قائله " وغيرها من العلامات الدالة على ارتباط الشعر بالموسيقى والغناء، والتي لخصها علم العروض والقوافي أو الأوزان والقوافي. والموسيقى كما نعرف علم، بحث فيه حتى الفلاسفة المسلمون وألفوا فيه الكتب وشاع لديهم وخاصة الفارابي وابن سينا وإخوان الصفاء منهم عنوان هو " شرف الموسيقى ".

يقول ابن رشيق في مسألة العروض وهو تمظهر من تمظهرات الموسيقى في الشعر العرب ومن ثمة فهو مثار عمل ونقد الناقد العربي القديم: ((و زعم صاحب الموسيقى أن ألذ الملاذ كلها اللحن، ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار لا محالة، مع أن صنعة صاحب الألحان واضعة من قدره، مستخدمة له، نازلة به، مسقطة لمروءته، ورتبة الشاعر لا مهانة فيها عليه، بل تكسبه مهابة العلم، و تكسوه جلالة الحكمة))21 فمنذ حادثة النابغة الذبياني حين غني بشعره في يترب على إثر وقوعه في إقواء خادش للموسيقى وهي تتعلق بالقافية وحتى التجديد في

الموسيقى العربية وتعرض النقد لها بالقبول أو الرفض ومرورا بالمجزوء والموشح والزجل وغيرها، والموسيقى عنصر أساسي في البناء النقدي العربي، لقد حقق هذا المعطى النقدي التواصل والاستمرارية في تكوين البناء بحق، سواء برفض التجديد فيه أم بقبوله واعتماده.

الثقافة الدينية السائدة واللغوية الرسمية

للأخلاق والدين في النقد الأدبي دور بالغ الطول ولاسيما في مرحلة سواد النموذج الديني وقبل أن يقول الجرجاني مقولته الشهيرة :" الدين بمعزل عن الشعر " ولكن الرجل لم يقل الدين بمعزل عن النقد وهو ما يجعلنا نلاحظ أن النقد كان في مرحلة من مراحله دينيا وإن لم يكن الشعر دينيا أو متدينا.

الثقافة السائدة منذ العصر الجاهلي بما في ذلك العصر الإسلامي هي الثقافة الأخلاقية بغض النظر عن زيادة الأخلاق في الجاهلية عن حدها حتى انقلبت إلى ضدها، ولذلك كان مجال الصفات المدحية والأخلاق العربية الجاهلية هي التي صاغت في كثير من الأحيان نظرية النقد العربي في جانب من جوانبها.

أما حينما جاء الذي تمم مكارم الأخلاق العربية فقد أصبح ممثلها هو الدين ولذلك رأينا جانب الدين عنصر أساسي في تكوين بنية النقد الزمنية للنقد العربي القديم.

إنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نغفل من البناء النقدي العربي جدار الدين في صياغة بيت النقد العربي، ولاسيما مع الملاحظات التي وجهها الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته في عهده ومن بعده للشعراء المعاصرين أو السابقين.

الموقف ذاته رأيناه عند العلماء، فقد كان نقدهم في الغالب نقدا دينيا ولا أدل على ذلك أن علاء اللغة والرواية والنقد كانوا قبل كل شيء علماء دين، إما قضاة وإما علماء قراءة وإما علماء حديث، وإما علماء تفسير، وإما فقهاء. هذا الصنف الأخير هو خير من مثل النقد الديني وشكل العنصر الديني الذي هو جزء صريح في البناء النقدي العربي في بنيته التاريخية .

وما الموقف الشهير من شعر عمر بن أبي ربيعة الذي له لوطة في القلب وغير ذلك مما استحسن منه جماليا وأسلوبيا، وفي الأخير تمت الدعوة إلى إبعاد هذا الشعر عن الفتيات والفتيان لأنه ما عصي الله بشعر. كما عصي بشعر عمر بن أبي ربيعة كما يقول ذلك الناقد.

وكأن الأمر لا يسري على الكبار ممن هم متحصنون بالعلم والتدين والسن فلا يؤثر فيهم هذا الشعر. وما موقف ابن عباس رضي الله عنهما الشهير في تحديده للغو الكلام بخاف عن أحد.

ربما كان التجلي الديني كطرف رئيس في بنية النقد العربي الزمنية والمكانية ملقا على عاتق أبي حفص عمر بن الخطاب رضي الله عنه العالم والفقيه والصحابي والخليفة المسئول، ولن لا الناقد، ويتجلى ذلك من خلال مواقفه النقدية التي ترويها كتب النقد والأدب، ولاسيما موقفه من حسان رغبة منه في حفظ المجتمع الإسلامي في بنائه العام، وموقفه من الحطيئة الهجاء للزبرقان بن بدر، وكيف أدخله السجن، وهي خلاصة النظرة الأخلاقية الدينية الممزوجة بالنظرة الجمالية والواضحة الحدود بينهما التي ورثها عمر عن صاحبه رسول الله صلى الله عليه وسلم في مواقفه من امرئ القيس وعنترة ولبيد وشعراءه صلى الله عليه و سلم: حسان بن ثابت وكعب بن زهير وعبد الله بن رواحة وغيرهم. ولهذا رأينا تقاطع الدين والجمال في نقد عمر ورسول الله صلى الله عليه وسلم ورأينا تقاطع الذوق والجو المعرفي

السائد وإن كان ساذجا بسيطا أوليا في نقد أم جندب وطرفة بن العبد .

والحق أن الملمح الديني ظل ملازما للنقد العربي، ولا سيما حين يكون ذا ارتباط بفلسفة الأخلاق العامة فيغدو نقدا خلقيا وجماليا وذوقيا، وهو عين التقاطع والتشابك كما هو ملاحظ، إذ بالاعتماد والتواجد والتلاقي والاشتراك يتحدد التقاطع، هذا في مرحلة آنية ومكانية واحدة وتواصله هو ما يمكن أن يطلق عليه البنية الزمنية النقدية .

لقد أخذنا عمر بن الخطاب رضي الله عنه كنموذج عن النقد الديني الأخلاقي الممزوج بالنقد الفني الجمالي وهو((يعد من أول النقاد في تلك الفترة ... وإن كان موقفه من الشعر حيث رأينا، إذ لم يكن يضع للشعر هذه الحدود، ويفرض عليه هذه القيود، إلا باعتباره حاكما مسؤولا عن حياطة المجتمع الإسلامي ورعاية المبادئ الدينية))22 والمبادئ الإسلامية معناها قواعد الدين، مما يعني أنه النقد الأخلاقي الديني. والحق أن الكثيرين ممن يتخذون عمر بن الخطاب مثلهم الأعلى من النقاد والعلماء ورواة الشعر سوف ينجرون وراء مذهبه في النقد وإن أضافوا إليه قيما أخرى تتماشى معه ولا تناقضه وإن تذرع بعضهم بمقولة الدين بمعزل عن الشعر، وعمموها على النقد لأنه متعلق بالشعر وغيره من الأجناس الأدبية. منذ عمر ذاته وحتى أواخر النقاد العرب في المغرب والأندلس والمشرق العربي.

أما اللغة فقد اكتسبت قدسيتها من الدين يوم ارتبط بها، ولذلك فهي من الثوابت غير المتغيرة في مسيرة النقد العربي واكتمال بنيته، لا يمكن فصل اللغة عن الدين في النقد العربي، بل أحيانا يمكن أن يغيب الدين ولا تغيب اللغة في عملية النقد العربي وأعني باللغة الفصيح منها حسب ما نطقت به الرواة عن العرب البدو الفصحاء في بوادي نجد والحجاز وتهامة وفي بادية الكوفة والبصرة على وجه التحديد، سواء كان ذلك في روايات الخليل أم يونس بن حبيب أم المفضل الضبي أم أبي عبيدة أم أبي زيد الأنصاري أم الأصمعي أم الكسائي أم الفراء أم غيرهم على ما بينهم من تخطيء وتصويب في ميدان الفصيح من اللغة. ولذلك رأينا حضور اللغة دائما أساسا في عملية النقد عند النقاد المتأخرين إبان تمنهج النقد العربي عند الجاحظ وابن طباطبا العلوي وقدامة بن جعفر وابن رشيق المسيلي القيرواني وأساتذته في المغرب وأبي هلال العسكري وأبي الطيب بن أبي بكر الباقلاني وابن سنان الخفاجي والجرجانيين والسكاكي وغيرهم من النقاد العرب القدماء. اللغة هي التجلي الحاضر على مر سيرورة البناء النقدي العربي.

لم أقصد باللغة هنا علوم اللغة العربية بل عنيت اللغة كمادة خام تتعلق بالمقول العربي الأول، أو ما يمكن أن يطلق عليه " هكذا تكلمت العرب " وقبل ظهور فقه اللغة وسنن العربية في كلامها، وما تبعها من إن قلت كذا فأنت مخطئ لمخالفتك العرب في نطقها وتعبيرها عن أحوالها، وإن قلت كذا فأنت مصيب لموافقتك العرب في كلامها. أما علوم اللغة فسنتحدث عنه في حينه .

العصبية النقدية (الانتماء والميول والذاتية والموضوعية)

ربما كان التجلي الأكبر للعصبية النقدية ليس عند النابغة الذبياني وقد ضربت له قبة من أدب في أسواق العرب يحكم بين شعرائهم وإن كان أحد الشعراء من ذبيان فضلا عن كونه من غطفان فقد يحكم له وقد يحكم عليه طبقا لما أتاحته له مؤهلات نصه، وإنما رأينا النقد

العصبي المرتبط بالسياسة والنزعة والمذهب والقبيلة وما رأيناه من ذهاب للموضوعية، وإحلال الذاتية مكانها، كل ذلك رأيناه في عصر بيني أمية تارة وفي عصر بني العباس غداة التقاء التاريخ العربي بالشعوبية في الأدب.

ولكننا سوف نستقبل زمنا عادت فيه العصبية إلى الوجود الحياتي العربي ومن ثمة الوجود النقدي العربي وهو عصر بني أمية الذي عادت إليه العصبية القبلية واستجدت فيه العصبية السياسية بين الأحزاب والطوائف والمذاهب والفرق وما رافقها من ميول من قبل بعض النقاد إلى الفئة التي يميلون إليها ويتعاطفون معها ضاربين عرض الحائط القيم الموضوعية للنقد الأدبي، وليس أدل على ذلك مما حدث أيام الخلافات بين الفرزدق وجرير وهما من قبيلة واحدة غير أنهما مختلفان في السياسة، فضلا عما وقع من تفاضل بين الشعراء على أساس انتماءاتهم السياسية والقبلية، وهي قضية ظلت عند بعض النقاد حتى العصر العباسي وبالذات مغذية للفكرة الشعوبية في الشعر العربي. غير أن هذه القضية لم تكن مستشرية في النقد العربي ولا متفشية فيه ولا غالبة عليه، فلم يحفظ لنا التاريخ النقدي العربي الكثير من هذه الأخبار إلا ما ورد عن حماد الراوية وخلف الأحمر وهما راويتان للشعر العربي لهما بعض الآراء النقدية، وقد اشتهر عن هذين الرجلين توجههما في رواية الأشعار إرضاء لفلان أو طمعا في علان ولاسيما حين التزلف والتقرب للأمراء والخلفاء بتفضيل هذا الشاعر عن ذاك دونما اعتبار للقيم النقدية الموضوعية، وأحيانا يستحدثون الحجج والأدلة الواهية والمغلطة للسامع.

الحق أنه ما كان يخفى على الأمير العربي ولا الناقد العربي ولا الخليفة العربي ما كان يخفي هؤلاء من زيف وكذب ولكن هذا الكذب وافق هوى سياسيا ما لمصلحة الملك والسياسة فسكتوا وتغاضوا عنه بل وأجزلوا عنه العطاء.

التعصب بين القديم والجديد كان أيضا موجودا في بنية البيت النقدي العربي، فالتاريخ يشهد لنا أن الأصمعي وأبا عمر بن العلاء ما كانا يستشهدان ولا يرويان المحدث والمولد حتى أن أحدهما قال: لقد كثر هذا المولد وحسن حتى هممت أن أرويه. وما قصة رواية أحد الغلمان على أبي عمر قصيدة لأبي نواس استحسنها فطلب من الغلام أن يكتبها فلما أخبره أنها لأبي نواس قال له خرق خرق إن أثر الصنعة عليها لباد. هذا النص الذي كانت علته في طلب تدوينه أول الأمر أنه الديباج الخسرواني لاستحسانه إياها شبهها بالحرير المصنوع في خسروان المشهورة بجودة حريرها.

الهوامش :

1[0]- النقد الثقافي، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط 02،2001 ،ص: 08.

02- المرجع نفسه، ص: 19 .

3[0]- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة مصر، ط 07 ، 964 ، ص: 6 ، 57.

4[0]- المرجع نفسه ص: 54.

5[0]- في تاريخ النقد و المذاهب الأدبية، محمد طه الحاجري، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، د ط، 1982، ص : 37.

6[0]- المرجع نفسه ، ص : 38 .

7⁰ – ينظر : أنموذج الزمان في شعراء القيروان ، حسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد المطوي العروسي و بشير البكوش ، الدار التونسية للنشر تونس و المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، د ط ، 1986، ص : 439.

08- جان لوي كابانس : النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة الدكتور فهد عكام، دار الفكر، دمشق سورية، ط 01، 1982. ص : 07 .

09- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، محمد زكي العشماوي ، دار النهضة العربية ، بيروت لبنان، د ط، 1979،ص:350 .

0[1]– يمكن مراجعة مسألة النقد البلاغي مجسدة عند : كتاب البديع ، ابن المعتز، نشر إغناطيوس كراتشقوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت لبنان ، ط 03 ، 1983 .

1[1]– قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، محمد زكي العشماوي : ص : 302

[11]– المرجع نفسه ، ص 300 .

[13] - المرجع نفسه، ص : 277 .

[14] – راجع مسألة التقسيم في النقد عند ابن قتيبة : الشعر والشعراء ابن قتيبة، مراجعة الشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت لبنان، ط 02، 986، ص: 24 وما بعدها. كما يمكن مراجعة مسألة الثقافة وضرورتها بالنسبة للأديب ومعه الناقد: أدب الكاتب ابن قتيبة، تحقيق يوسف البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط 01، 2003، ص:

5[1]– المرجع نفسه، ص : 277 .

6[1] النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوي كابانس، ص: 55.

7[1]– المرجع نفسه، ص: 55.

18 راجع: إعجاز القرآن الباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف مصر، ط 03، د ت، ص: 158وما بعدها

19– أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ص: 54، 55.

20– عيار الشعر ابن طباطبا العلوي، تحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق سورية، دط، 2005، ص:ب (مقدمة التحقيق)

[1]2– العمدة في محاسن الشعر ونقده ،ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط 03 ، 1963 ، ج 01 ، ص:26 .

[2]2– في تاريخ النقد و المذاهب الأدبية، محمد طه الحاجري، ص:56 .





القضية الفلسطينية في قصص "العراء" لسهيل إدريس

د.حسين ابو النجا
جامعة المسيلة

إذا كان الشعر اقدر الفنون على مواكبة اللحظة بكل ما فيها من زخم فان ذلك بسبب التجرد عن عاملي الزمان والمكان اللذين يلعبان دورا ملموسا في إبطاء الأنواع الأدبية الأخرى عن ملاحقة هموم الحاضر وتجسيدها في عمل فني سريع، ومن البديهي بعد ذلك أن الشعر العربي الذي يتناول الأحداث المعاصرة غزير في كمه ومتفاوت في درجة فنيته. ومن الطبيعي أن تكون القضية الفلسطينية واحدة من أهم القضايا التي تظل إلى اليوم تشغل شعراءنا "على المستوى غير المحدود بشروط تاريخية وجغرافية""1".

ومن البديهي بعد ذلك أن يزخر تراثنا بالأعمال الكثيرة التي تصور التراجيديا الفاجعة التي يعيشها الفلسطيني، وما ينبغي الإشارة إليه الآن هو أن هذه الأعمال على غزارتها لم تتسم بموضوعية معادلا حقيقيا لضخامة المأساة، وذلك لان أكثر هذه الأعمال لم تتخلص من النبرة الخطابية التي "لا ترتفع بأخلاقنا وكرامتنا وعزمنا وتصميمنا إلى الذروة التي يجب أن نصل إليها " تعوق وصول الفن إلى المتلقي والتأثير بالتالي "2" على إنهاء المأساة، على أن ذلك لا يعني أن كل الأعمال كانت تحصيل حاصل، فقد بقي منها البعض مما توفرت له عناصر البقاء وتمكن من القدرة على التأثير.

وإذا كان الشعر قد ساهم في بلورة المأساة على التفاوت الذي اشرنا إليه، فانه لم يكن النوع الوحيد الذي أثرى حسنا الوطني، وإنما وقفت إلى جانبه مختلف الأنواع الأدبية الأخرى من رواية ومسرحية وغيرها، وأخذت تتيح إمام الإنسان المزيد من التأثر بجو هر المأساة، وما قدمه عبد الرحمن الشرقاوي وبكداش وجورج حنا وغيرهم من الفنانين العرب والأجانب كاثيل مانين يبين لنا مدى ما سجلته الفنون المختلفة من إضافات متباينة في بلورة المأساة وفي تجسيدها. وأمامي الآن مجموعة قصص لبنانية من تأليف الدكتور سهيل إدريس بعنوان العراء، وهي المجموعة القصصية الوحيدة التي نجد فيها من مجموع سبع قصص خمسا توضح بجلاء انعكاس التعاطف الواعي على وجدان الفنان الملتزم .

وينطلق سهيل إدريس في هذه المجموعة من بعض مفاهيم معينة تشكل الركيزة الجوهرية التي يبدأ منها في الوعي بالمأساة في فلسطين، ولعل أهم هذه الركائز على الإطلاق هو أن ماساتنا في فلسطين منطلق أساسي في حضارتنا الراهنة، والدلالة الكبيرة على هذه النظرة تكمن في ان الإنسان لا يمكن أن ينسى قضية فلسطين كما نسي غيرها من القضايا، وذلك لان حجم المأساة وتأثيرها في واقعنا المعاصر اكبر من ان يتسنى للإنسان نسيانه، واكبر من أن يجسم "بالكلمات الدلائل والمعطيات "3".

إن هذه الركيزة التي ينطلق مها فكر الفنان في هذه المجموعة لا تبدأ من عدم أو من مغالطة، وإنما هي بعد حقيقي من أبعاد التجربة العربية في طريقها نحو التحرر واللحاق بركب الحضارة المتطورة، ولاشك في أن الفنان يعي جيدا مدى تأثير المأساة في فلسطين على تفجير المنطقة وتثويرها، ومعنى هذا انه يعتمد على الموضوعية أولا، وعلى ما هو واقع فعلي، حيث ساهمت المأساة في فلسطين بقدر كبير في تحقيق انجازات عربية رائعة، ومعني هذه النظرية أن الفنان يعتمد

أساسا على وعيه الحاد بالمأساة منذ بدايتها، وهو يظل على وعيه حين يتابع القضية إلى نهايتها ويستمد منها نماذجه، فيحدث ذلك اللقاء الرائع بين الإنسان العربي وبين أزمته غير المستوردة حيث ويقدر على تمثل جميع الطاقات وتسخيرها لمصلحته "4".

وإذا كان الفنان يتابع القضية فإن ذلك سينعكس على قصصه في هذه المجموعة، وان أية نظرة ولو سريعة في خمسة القصص الفلسطينية يتابع خمس مراحل عاشتها القضية الفلسطينية منذ هزيمة أيار إلى اغتيال الثورة في أيلول، ففي قصة "زمن الهزيمة والنصر" يؤكد أن "الخيانة" 5" هي التي ساهمت في تكوين المأساة، حيث تخلى العرب في اللحظات الحاسمة عن نجدة المجاهدين ، فقد ذهب وفد من المجاهدين إلى "رجال اللجنة العسكرية"6" يطلب المعاونة:أعطونا السلاح ..أعطونا المدافع"7". فكان أن خذلته اللجنة، وقال رئيسها الباشا: شونو؟ ماكو مدافع"8".

والقصاص على هذا النحو يقترب من الحقيقة ولكنه يبتعد عن جوهرها، فمأساتنا في فلسطين لم يكونها طرف واحد، وإنما تجمعت ظروف حضارية متعددة اتحدت مع بعضها البعض لتكون بعد ذلك تلك المأساة الفاجعة، والفرق بين الموقفين ان النظرة الجزئية أحادية وليست رامزة، ويتضح ذلك من خلال القصة نفسها، أما النظرة الشاملة فهيَ إيثار الحيرة الموضوعية والوقع الحقيقي الذي يمكن أن يساعد فهمه على تلاقي الضياع "والخوف من المستقبل "9".

على انه يشفع للفنان ان قصته هذه "من رواية بهدا العنوان" (على طريق القسطل)، والتي توقف الفنان عن انجازها بعد هزيمة جوان"10".

وفي قصة " الليل والأسلاك " يصور الفنان بداية تحول الإنسان الفلسطيني من مشرد الى مقاتل، وبداية تحول القضية الفلسطينية من ملف بأحد مكاتب الأمم المتحدة بنيويورك الى ثورة مسلحة ينتصر فيها الإنسان للواجب على العواطف، حيث يعود إبراهيم الى الأرض المحتلة بينما تودعه سميرة التي أخذت نحس " ان الأشجار بدأت تنتفض بالحركة، وان أغصانها تحولت الى رشاشات وبنادق، وان جذورها أصبحت عمالقة ينفضون عنهم ذل التشريد وينتصبون متطاولين "11" .

ولا ريب أن الفنان في هذه القصة يؤكد على تشابك العلاقات الإنسانية من خلال العاطفة التي تحملها سميرة الى ابراهيم والى اسعد خطيبها ، ومن الواضح أن الفنان -على تعاطفه البالغ مع الضعف الإنساني - لا يمتنع عن أن يساعد على شق تيار جديد في رحلة الإنسان الفلسطيني من المنفى الى الوطن تمثل "القصة الحقيقية للحياة الحقيقية"12"، ويؤكد لنا هذا المعنى أن سميرة نقول بعد أن تودع إبراهيم " وان علي بعد ان أجئ نحو الليل والأسلاك لأودع قوافلهم الزاحفة " 13".

ولئن كان سهيل إدريس قد أثر الاستجابة للحركة النامية التي ابتدأت تجذر نفسها في الأرض، فان تلك الاستجابة لا تنبع من مفاجآت أو مفارقات أو صدف، وإنما هي نتيجة مهد لها الفنان منذ بداية القصة حين جعل خطيب سميرة باقيا في الأرض المحتلة، وهكذا فان الاستجابة للثورة كانت هدفا للحبكة التي رسمها الفنان لقصته الدينامية من اجل "الكشف عن ادلالة والمغزى العام لما يجري"14".

إن واجهة المتابعة لتطوير القضية كما بدا من هاتين القضيتين ليست ملاحقة اضطرارية يجد الفنان نفسه أمامها مجبرا على الدخول إليها، وإنما هيَ رؤيا حضارية شاملة تتوافر لها أبنية سياسية واجتماعية وفكرية يمكن أن تمنع أي صراع قد ينتج عن التقسيم المتعسف لتطوير القضية من واجهة جزئية الى واجهة جزئية ثانية .

والدلالة الفنية المتكاملة لا تعني أنها مجموعة من دلالات جزئية تكمل بعضها البعض، وإنما تعني أنها دلالة كلية تختلف عن الدلالات السابقة في أنها جديدة عنها كما وكيفا، ويتمثل ذلك في ان قصة " العراء" التي تمثل دلالة سياسية تكمن في المعني القائل بان الأنظمة العربية قد فشلت في لقائها الحز يراني مع العدو، الأمر الذي يساعد على ترسيخ جذور الثورة الناهضة في الأرض العربية، لتجئ بعد ذلك قصة " شيخ الكرامة " لتكون انجازا عظيما لرؤية حضارية شاملة تلتقي فيها مختلف الدلالات الجزئية، وهذا تحقيق رائع للفنان نفسه يؤكد ان الفنان قد انفتح للمعاصرة والحداثة، وتصور القصة الهوة العميقة بين انجاز الثورة وبين البيئة المحلية التي تنمو فيها هذه الثورة، وهي تضع الإصبع علي جوهر المرحلة أو الأزمة، فبينما تبلغ الثورة مستوى باهرا في الانتصار علي الخوف والشعور بالهزيمة من خلال العمل الثوري فان البيئة مازلت تعيش في تخلف عن انجازات الثورة على مختلف الأصعدة، ويتجسد هذا التناقض في انه حين ينضم "عطا" شيخ الجامع في الكرامة إلى الثورة المسلحة فيتأكد بذلك أن الثورة قد تغلغلت في "مستويات المجتمع المختلفة""15"، وحين يجئ ضيفان عربيان لمشاهدة غير مرغوب فيها وغير مستعد لها يتبلور التناقض، فالضيفان لا يمثلان إلا احد قطاعات المجتمع ودعائمه الفكرية، صحفي وشاعر يجيئان ضيفين لا أكثر مما يضطر الشيخ عطا إلى التصريح "أما كفانا شعرا وصحافة. أما كفانا كلاما؟ "16"، والإعلان "بان ما نحتاج إليه في هذه الفترة أن هو إلا شيء آخر مختلف تماما عن الكلام والكلام فقط "17"، وما كاد يتم عبارته حتى رفع بندقيته وأطلق منها رصاصة"18" .

هذا الشعار الذي يرفعه المقاتل"عطا" ويصر عليه إصراره على إمساك البندقية" بكلتا يديه"19"، ويقول الراويان" والتفت ثانية إلى الخلف فرأينا الشيخ عطا رافعا بندقيته ثم سمعنا طلقة رصاص" "20"، وكان ذلك هو الشعار المقدس الذي يرفعه الفدائي وهو يسعى إلى الانتماء إلى عالم جديد ينفذ من القشرة الخارجية إلى جوهر عميق.

على أن هذا التناقض بين المقاتل الجاد الوحدي النظرة وبين البيئة ليس هو الذي يعلي من أهمية هذه القصة كرصد لمرحلة حاسمة، وإنما هو واحد من مجموعة متعددة من الأسباب التي ترتفع بالقصة.

ولعل من بين هذه الأسباب أن هذه القصة تشير إلي المهمة الصعبة التي يقوم بها الفدائي وسط عالم يمتلئ بالتناقضات الجذرية ، فهو يواجه عدوا من جهة ويعيش من جهة أخرى في وسط لا يكاد يبالي بأي شيء، وهو من جهة ثالثة ينتمي إلى واقع مختلف، هذه المظاهر الثلاثة تدل على مدى الصعوبة التي تأزم الموقف أمام الفدائي، فحينما يجئ الشيخ عطا ويعرف ان الضيوف عرب يأخذه الاستنكار" عرب وبلا سلاح ؟، ألا تخجلون؟، أليس هذا عيبا ؟"21"، ويحتدم الموقف:" يقولون إنهم عرب، فتقول إنهم ضيوف ؟ أليس العرب هم أصحاب الأرض هنا ؟ مثلنا تماما؟ "22"، وتتعمق الهوة بين شاهقين، فلا يملاك الفدائي المرافق' إلا أن يهز رأسه" هذه المرة، موافقا"23".

إن التناقض هو السمة المميزة للبناء الفني في هذه القصة، والتي يركز عليها الفنان كأسلوب يعتمد على المفارقة حين يتم وضع الأشياء أمام أضدادها فتتضح المواقف وتتكشف الحقيقة، وليست هذه النماذج أكثر من إيحاءات رامزة لغيرها من المواقف، وهذا هو الذي يتضح بعمق حين يصور الفنان التناقض القاطع بين نشاط الفدائي (المرافق والشيخ) وبين تعب الضيفين رغم ما بين عمل كل منهما من تناقض، "وذات لحظة أحسست بتعب في ساقي من اثر المشي، وصداع في راسي من أشعة الشمس، فهمست لصديقي الشاعر بما أحسه، فقال انه يعاني مثل ذلك تقريبا"24".

وبغض النظر عن طبيعة الحياة التي يعيشها الطرفان، وبغضه مرة أخرى عن الظروف التي

تجعل من حياتيهما نمطين مختلفين ومتضادين، فان الأهمية تكمن في أن الفنان –وان كان يهتم بالمسببات – إلا انه يعتقد في كشفه عن الواقع على أسلوب المفارقة الذي اشرنا إليه من قبل، وان هذه المفارقة"تؤدي بالضرورة إلى تفاعلات داخلية"25" تزيد في ضبابية الملامح التي يمكن أن توصل إلى نتائج محددة على هذا الشكل أو ذاك.

ومن هذا التناقض الحاد تنبع أزمة جديدة وعنيفة، ففي مرحلة ما بعد التأكد من التضاد القائم بين الأطراف المختلفة ويتحدد الموقف بلا انفجار في أية لحظة، وهنا ينبثق السؤال كحتمية هامة:من الذي سينتصر إذا ما احتدم الموقف والتقى السالب بالموجب ؟، هل هي القيم الجديدة ؟، هل هي القيم التقليدية ؟ أم ماذا؟.

قبل الإجابة على هذا السؤال ينبغي أن ننظر في القصة التي رواها الضيفان قبل ذلك، وقد أشار الفنان إلى أنهما قد زعما بأنهما تعبان من الشمس والمشي، وأنهما على موعد بعد ساعة في عمان "وانه قد آن لنا أن نعود "26"، ونحن لا ننفي انه محتمل ما زعما من تعب، ولكننا ننفي بصفة قاطعة ذلك الموعد وذلك من خلال التركيب اللغوي الذي استعمله الفنان وبخاصة في كلمة "زعمت"27"، ولكننا نقف عند إشارة أخرى قد تضيء لنا الموقف وهي كلمة "عمان" في العبارة السابقة حينما تبين لنا مسرح العمليات في القصة القادمة.

وتصور قصة "العبور" اغتيال الثورة في عمان، مجزرة شبيهة بذلك و"سيكونون أكثر شراسة "28"و" المجزرة دائرة"29"، "الانقضاض على ما بقي من رجالنا فيما بقي من أرضنا" 30"،

"إنهم مصرون هذه المرة على قتلنا في هذه الأرض""31"، وتعالى هدير الطائرات: سيعودون إلى إحراق كل شيء، الشجر والصخر والتراب، سنفقد رفاقا آخرين"32"، و"انبثق في السماء نور باهر تغذيه بضعة مشاعل كأنها الثريات، إنهم يضيئون الليل ليكتشفوا مواقعنا فتسهل مطاردتنا، وابتدأت الانفجارات وشاهد طرف الغابة يحترق" 33".

إنهم الإخوة الأعداء كما قال كازانتزاكيس، إن الثورة التي تعبر العذاب إلى جنة الهناء يغمد في ظهرها الخنجر، ويكون الاغتيال فظيعا لأنه من الأهل، وتضيع الثورة بين نارين، نار العدو ونار الإخوة، وان يقتل الثوار"هنا على يد الإخوة، أو أن نهرب إلى هناك، إلى الأعداء "34".

وهكذا يختلف العبور هذه المرة، كان العبور إلى الداخل تحريرا ولكنه الآن هروب من شدة الفظاعة"هارب من القتل غير انك ذاهب إلى الأسر والاستسلام"35"، وفي مثل هذا الوقت يكون " الأفضل أن نسقط أسرى في يد الأعداء على أن نقتل بيد الإخوة"36".

إن هذه القصة تماثل الواقع في جزئيات كثيرة، ولكن الفنان يتخذ لحظة معمقة وهي لحظة العبور إلى الضفة، ليبين لنا بعد ذلك أن البطل "عاد إلى ارض الإخوة الأعداء"37" ليقاتل ،ليس لأنه يحب القتال ولكن لان القتال صار بالنسبة إليه كفلسطيني هو القدر وذلك كي لا ينحني الانتماء للعاصفة"38".

وإذا كان الفنان في هذه القصة قد استطاع أن يعيدنا إلى تلك الفترة بتفاصيلها الرهيبة فان الملاحظة الرئيسية هي انه في هذه القصة لم يعتمد على المبررات الموضوعية التي كان يلجا إليها في قصصه السابقة والتي كان يبرر بها الحدث في جزئياته المتلاحقة، ومع انه يغير من طريقته في القص إلا انه لجا إلى تبرير العودة إلى ارض الإخوة الأعداء، ولعل السبب في ذلك أن العودة في حد ذاتها هي لحظة التنوير أو لحظة الكشف عن القتال كقدر للإنسان الفلسطيني والعربي معا .

هذه هي المراحل التي سجلها سهيل إدريس في مجموعته الجديدة والتي لا تقف به عند حدود

التاريخ للقضية بمراحلها المختلفة، نما تتجاوز التاريخية إلى الكشف عن ضرورة استمرار القتال من أجل تحقيق ما هو أجل وأعظم وأكثر رفاهية.

هذه هي الخطوط الرئيسية لمراحل القضية الفلسطينية في "العراء" مجموعة سهيل إدريس التي وفقت إلى حد بعيد في الجمع بين القضية وبين الفن كأروع ما يكون الجمع في الوعاء التاريخي الذي نشأت فيه"39".

الإحالات

1-عبدالله القويري،النموذج الثوري في الأدب والفن، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس1986ص53.

2-فوزي البشتي، ضفاف الذاكرة، مقالات في الأدب،المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس1985ص212.

3-نجاح العطار وحنا مينة، أدب الحرب، دار الآداب ،بيروت1979،الطبعة الثانية ص9.

4-محي الدين صبحي، العربي الفلسطيني والفلسطيني العربي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق1977 ص99.

5- سهيل إدريس ،العراء ،دار الآداب،بيروت1973 ص 22 .

6- العراءص22

7- العراءص25

8- العراءص25

9 -العراء ص 22

10- العراء ص 27.

11- العراء ص7

12-كلود روي، دفاعا عن الأدب، ترجمة هنري زغيب،منشورات عويدات،بيروت-باريس1983 ص80.

13-العراء ص17

14-سيد حامد النساج، القصة القصيرة،دار المعارف بمصر،القاهرة1977ص40

15-نعيم اليافي، التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق1982 ص134.

16- العراء ص48

17-العراء ص48

18-العراء ص48

19-العراء ص45

20-العراء ص53

21-العراء ص46

22-العراء ص47

23-العراء ص47

24-العراء ص52

25-محمد حسنين هيكل، وقائع تحقيق سياسي أمام المدعي الاشتراكي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، د.ت.ص236.

26-العراء ص52

27-العراء ص52

28-العراء ص58

29-العراء ص58

30-العراء ص58

31-العراء ص59

32-العراء ص59

33-العراء ص60

34-العراء ص60

35-العراء ص59

36-العراء ص65

37-العراء ص62

38-غالي شكري، أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، بيروت1979الطبعة الثانية ص135

39-علي محمد الأصفر، قراءة في الأدب الثوري، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس1982 الطبعة الثانية ص60.

في الأغنية الثورية الأوراسية

أ/ سعيدة حمزاوي

جامعة قاصدي مرباح ورقلة

تعد الجزائر من أكثر البلدان غنى بتراثها الشعبي، المتنوع الأشكال، سواء منها المادية كالصناعات التقليدية مثلا أو المعنوية المتمثلة في كل ما يتعلق بالجانب الأدبي الفني، وقد أسهم في تشكيل هذا الإرث الثقافي عدة حضارات عريقة، كالعربية والبربرية والإسلامية وغيرها، ظلت آثارها بارزة في مختلف الأشكال الأدبية.

ومن هذه الروافد التراث الأمازيغي الذي يظهر في عدة نواح من حياة الجزائريين _ إلى يومنا- تاركا ترسبات مؤثرة على الحياة العامة، لأنه جزء لا يتجزأ من التراث الجزائري، ونحن لا نبالغ إذا قلنا أن الجزائر من أغنى الدول تراثيا، حيث لا نلمح نفس العناصر الثقافية تتكرر من جهة لأخرى، بل نلمس التغير والتجدد والتميز في كل مرة، وهذا لا يعني القطيعة بين روافد هذا التراث بقدر ما يعني التكامل والتنوع والتفنن في كل ما يمثل الثروة التراثية الجزائرية.

فن الأغنية الشعبية مثلا، تتباين فيه الأذواق من منطقة لأخرى، حيث يفضل الطابع الغنائي المسمى "الشعبي"، في الوسط، أما في الشرق فنعثر على الحوزي والأندلسي، بينما في الجنوب فنجد الغناء الصحراوي (أياي) وبالموازاة الغناء الأمازيغي المتنوع الطبوع، لاختلاف اللهجات الأمازيغية من قبائلية وشاوية وشلحية وتارقية وميزابية في مناطق مختلفة من الجزائر.

ونحن اخترنا من كل هذا، الحديث على بعض ما تشتهر به منطقة الأوراس الأشم، من أغان شعبية عريقة ومتوارثة، تعود بنا إلى حقبة مهمة جدا من تاريخ الجزائر، وهي فترة الاحتلال الفرنسي.

وقبل أن نخوض في غمار الموضوع، نقدم لمحة موجزة عن أنواع الغناء الأوراسي، الذي مازال يؤدى إلى اليوم، وأهم طرق الأداء التي يعتمدها سكان الأوراس.

1- الغناء الجماعي: وهو الأصل المتوارث بالمنطقة، والمتعارف عليه منذ أزل بعيد، وتطلق عليه عدة تسميات منها: الرَحَابَة، الذكَارَة وبالأمازيغية (أرَدَّسْ)، والتسمية الأولى أكثر شيوعا.

والرحابة فن أصيل، تتفرد به منطقة الأوراس عن غيرها من المناطق، يعتمد طريقة أداء جماعية، حيث يتقابل صفان من الرجال أو النساء، وأحيانا من الجنسين، ويضبط إيقاع الأغاني بضرب الأقدام أرضا، كما هو معروف عند سكان السهول، أما سكان الجبال فيجمعون بين ضرب الأقدام وآلة إيقاعية أخرى وهي البندير (الدف)، وضرب الأقدام بالأمازيغية يعني (أردس)، لهذا أختير هذا المصطلح للدلالة على هذا النوع من الغناء الأمازيغي.

تضبط طريقة الأداء وفق أصول متعارف عليها عند الأوراسيين، حيث يقوم الصف الأول بترديد المقاطع الأولى من الأغنية، بينما يقوم الصف الثاني بترديد آخر مقطع منه، ويتوالى هذا الترديد بطريقة متعاقبة.

ويطلق سكان الأوراس مصطلح (إزراعن) على الصف الأول، بينما مصطلح (إخمّاسن) على الصف الثاني، مثله مثل ترديد الصدى.

ويتواصل الترديد بالطريقة المشار إليها سلفا، إلى أن يأخذ الصف الأول مكان الصف الثاني، والعكس على مستوى ترديد المقاطع.

مثال:

الصف الأول (إزراعن) :

طلتْ نجْمة يالحْبابْ محْلا الدنيا لو كانْ تدُومْ

الصف الثاني (إخمّاسن) :

مَحلا الدنيا لو كانْ تدوم

يلثم الرحابة وجوههم أثناء الغناء، تفاديا للبحة أو إصابة أحبالهم الصوتية، خاصة وأنهم يغنون ليلا حتى مطلع الفجر، ويعد الصوت القوي من أهم أساسيات الغناء الأوراسي، يضاف إليه الحدة والنفس الطويل، وحسن مخارج الحروف.

لهذه الأسباب تعتمد الأغنية الشعبية الأوراسية على مجموعتين أثناء الأداء، مجموعة تردد المقاطع الأولى، والثانية ترد عليها وهكذا، لتستجمع كل مجموعة نفسها، لأن أداء الأغنية كاملة متعب نوعا ما ولهذا يضطر المغنون بين الحين والآخر تناول معلقة سكر أو عسل لشد أصواتهم كلما تراخت.

يقسم الرحابة أغانيهم إلى ثلاثة أقسام أو أنواع، حيث يستهلون الليل بأغاني التهليل والتكبير والصلاة على المصطفى –صلى الله عليه وسلم– ، ولهذا يطلق عليهم في المناسبات الدينية (كزيارة ولي صالح أو إقامة زردة أو طقوس استدرار المطر) اسم " الذّكّارة " لأنهم يرددون أغاني ذات طابع ديني، على أساس الذكر والتكبير ومن الأغاني التي تردد بداية:

بسم الله
الرحمنْ الرحيمَا
الرحمن الرحيمَا

أو:

يا لا لا فطيمة
بنتْ النبي
بَاهية وزينة
وَصِي باباك أعلينا

أما وسط الليل فيخصص لنوع آخر من الغناء وهو الغناء الثوري على شاكلة الأغنية الآتية:

زَوجْ أدْرَاري — طلعُوا الجْبَالْ
هَزّوا السَّبْتَة — زَادُوا الرّفَالْ
ضَرْبُوا ضَرْبة — جابو لِيشَارْ
ياحَمّودِي نَجْمَة — وهْلاَلْ

أما آخر الليل فيخصص للغناء العاطفي:

ألفْ ليلة وليلة — القلبْ يْخَمّمَا
هَاتُولِي دَلِيلة — ارّوحْ أرْوَحَا

2- الغناء الفردي: ظل الغناء الجماعي السمة الغالبة على الأداء الأوراسي، إلى أن ظهر صاحب الصوت الجهوري "عيسى الجرموني" الذي كسر كل التقاليد المتعارف عليها في هذا الشأن، وخاض تجربة الغناء الفردي في وقت كان فيه هذا النوع من الغناء يتعارض مع أعراف الأوراسين، الذين ينظرون إليه على أنه عار وعيب في حق الجماعة، ورغم ذلك أحب الأوراسيون هذا الصوت المتميز، وغنوا كثيرا من أغانيه التي أصبحت جلها تشكل جزء لا يتجزأ من التراث الأوراسي، ومن أغانيه التي رددوها أغنية "ابقاو بالسلامة"، ومن مقاطعها:

أبْقاوْا بَسْلاَمَة — ياعْربْ مَرْوَانَة
أحنَا صَدِينا — لبلادْ بعيدة

وتعرف المنطقة نوعا قديما من الغناء الفردي يسمى (اصْرَاوِي) المأخوذ من كلمة أمازيغية (أصْرَاوَاتْ) بمعنى المرتفعات، وقد نسب هذا النوع الغنائي إلى هذه المرتفعات، لأنه يؤدى بأعالي الجبال من قبل الرعاة، الذين يستعينون بالقصبة كما أداه المزارعون في حقولهم، ويحتاج هذا النوع إلى قوة الصوت وحدته، وطول النفس، وإلى مد طويل جدا أثناء الأداء.

ونادرا ما يؤدى هذا النوع من الغناء في مناسبات رسمية كالأعراس أو غيرها، وإنما ظل غناء فرديا يردد أثناء انشغال أحدهم بعمل ما، كالرعي أو الزرع أو غيرهما.

أما فيما يخص أغاني الأحزان والشجن، فتسمى بالمنطقة (عِيَاشْ) وهو ذو مسحة حزينة، يتغنى به الرجال والنساء على السواء، يعتمد الصوت فقط وأحيانا أخرى القصبة التي تساعد على استثارة المشاعر والأحاسيس، وغالبا ما تكون مواضيعه مستمدة من معاناة الناس كهجرة حبيب أو زوج أو ابن، أو رثاء أحد الأعزاء، وعموما كل ما تعلق بالمعاناة والآلام والأحزان، لأن (عياش) يساعد على تخفيف الآلام والتنفيس عن الروح .

أما عن مضامين الأغنية الأوراسية، فتعددت وتنوعت حيث ارتبطت بالواقع الاجتماعي، ورصدت أفراح وأحزان الشعب، وطقوسه واعتقاداته، وأهم ما ميز مساره الحضاري، فأفرزت بذلك أغاني ذات مضامين اجتماعية، وأغاني ذات مضامين اعتقادية أو دينية، وأغاني ذات مضامين ثورية، والتي لا تخلو منها الأغنية الشعبية بالأوراس، إلا أن الملاحظ أن الأغنية الثورية فازت بحصة الأسد من هذا الموروث الغنائي الضخم، حيث ما زال الشعب يرددها في مناسباته المختلفة ــ إلى يومنا هذا ــ وقد يفسر هذا الأمر بما يلي:

1- أن الأوراس كانت قلعة من قلاع الثورة، وقبلها مركزا من مراكز المقاومة الشعبية ــ على مر العصور ــ فما تلبث أن تلفظ غزاة الأرض والوطن.
2- أنها من أكثر المناطق تضررا جراء الاستعمار الفرنسي، خاصة على مستوى الخسائر البشرية، إذ لا يكاد يخلو بيت من اسم شهيد أو أكثر.
3- معاناة سكان الأوراس معاناة نفسية حادة، ترجمت كلمة ولحنا. .
4- أن الأوراس شهد أهم حدث في تاريخ الجزائر (الثورة التحريرية).

ونظرا للانكسارات المتتابعة للأحلام والأماني والأرزاق وعلاقات العشق وعلاقات الإنسان بالإنسان، صار الفرد الأوراسي يحمل انكسار القلب كما يحمل أتعاب يومه وهمومه وأعباءه، فأصبحت كل الأفواه فما واحدا، ينطق في التعبير عن همومه انطلاقة واحدة بصورة تلقائية وعفوية متناهية تحمل له اطمئنانا مطلقا وسكينة روحانية وفكرا وضاء فلا تمتلك كل النفوس حيال هذا التمزق المدمر إلا أن تستصرخ متفنية أو تغني مستصرخة[1] فأوحت لها الآلام والأشجان حسا فنيا سحريا يتدفق حلاوة وطلاوة، بأغاني شعبية ثورية ذات نغمة حزينة أحيانا، وتفاؤلية في أحايين أخرى، فكسرت كل الطابوهات التي أقرها المستعمر الفرنسي، وتعالت أصوات النساء والرجال والجنود والأطفال مرددين هذه الأغاني، بعثا للأمل وحشدا للهمم، وتحريضا على الجهاد، وعزفا على أوتار العاطفة بذكر حال الثكالى واليتامى والجنود للتحفيز على المضي قدما في مواجهة ظلم ووحشية الاستعمار الفرنسي.

ومن بين الأغاني الثورية المنتقاة في هذا المقام، أغنية أدت دور التحريض على الجهاد عن طريق هذا الاعتراف المسجل من أفواه الشباب المناضل، دون اللجوء إلى الأسلوب المباشر للجهاد، بل تترك المجال مفتوحا أمام الشباب للاختيار:

يَاخَنْشَلَة يَالقبليّة[2] وترابكْ بالنوار
أحْنا ذراري شَاوية[3] واطلعْنا للجبال صْغار
هذا الشباب الأوراسي (الشاوي)

افتخارا بأصله الأمازيغي، اختار الالتحاق بالجبال، رغم صغر سنه غير مبال، متفائل بهذه الخطوة التي أقدم على اتخاذها تفاؤله بتلك الزهور التي تزين مدينة (خنشلة).

ونحن نقرأ هذه المقاطع الغنائية، نشعر بقوة روحية لا مثيل لها و إصرار عجيب من هؤلاء الشباب في محاربة الاستعمار الفرنسي دون هوادة، وبينما تستهل الأغنية السابقة باسم مدينة، تبدأ الأغنية الموالية باسم جبل من جبال الأوراس، وهو الجبل الأزرق الشامخ، الذي

اتخذه المجاهدون ملجأ ومخبأ، لا يسمعون فوقه غير دوي المدافع، وصوت طلقات الرصاص التي لا تتوقف، ولكن كل هذا يهون من أجل الوطن والحرية :

ياجْبَلْ لزْرقْ العَالِيَا[4] سكنوهْ أدْرَارِيَا
الحَبْ والرْصاص إشاليا[5] اعلى جَالْ الوطنية

والملاحظ أن الأغنية الثورية في كل مرة توظف لفظة (ادراري) بمعنى "الشباب" تحفيزا وتحريضا لهم، للالتحاق بصفوف جيش التحرير الوطني، وغرس مبادئ الوطنية في نفوسهم، واستعطاف باقي الشعب، حتى يتبرعوا بما لديهم، ويساعدوا ولو من بعيد، فالكل يغني من أجل الخلاص من هذا المستعمر الغاشم، لهذا كانت تلك الأغاني الشعبية رصاصات (معنوية) هادفة تحمل الموت إلى قلوب المستعمرين الغاصبين.[6]

وقد غدا الجبل في نظر الشاعر مكانا للأنس والألفة والراحة ومصدرا للطمأنينة، رغم ما فيه من شقاء وعذاب[7] وكأنه يتقاسم معه الجراح والألم والمعاناة، لأنه توحد معه وأصبح جزء لا يتجزأ من حاضره وماضيه ومستقبله، فهو أنيسه الوحيد ، لذلك يناديه متوخيا منه الإجابة والرد، على شاكلة ما جاء في هذه الأغنية :

يا جْبَل لزْرَقْ يا جْبَلْ لزْرَقْ
أمْنْيَنْ البيعة عَشْ امْسَرْكَلْ[8] ادراري شْبان لمْحَارِم تشعل

فالشاعر ينقل خبر الوشاية إلى الجبل الأزرق، الذي أصبح محاصرا من قبل قوات الاحتلال الفرنسي، وكأن المكان معني بما أصاب هؤلاء الشباب، الذي وصفتهم الأغنية بتلك المناديل التي كانت تربط في أعلى السراويل، وهي عادة قديمة، ميزت شبان المنطقة عن سواهم، للدلالة على ريعان الشباب، وهكذا تؤكد الأغنية الثورية في كل مرة، أن المكان جزء لا يتجزأ من الكيان الثوري. ولا يفوت الأغنية الثورية بالأوراس تصوير حال المجاهدين المزرية، وقد أنهكهم التعب والمرض، من كثرة قطعهم للمسافات البعيدة راجلين (من عنابة)، وتنقل على لسانهم طلب السماح والعفو من الوالدين، لأنهم اختاروا طريق الجهاد، تلبية لنداء الواجب الوطني، الذي لا رد له مهما تعددت الأسباب.

جينا من عنابة[9] واحنا مرضى وغلابه[10]
اسمحيلي يايمه وبابا هذا لحرب اللي نادى

وفي الأغنية أخرى كان المجيء من (عين أمليلة) مسافة سبعة أيام مشيا على الأقدام، إلى أن حط الجنود رحالهم بإحدى جبال المنطقة لشدة تعبهم، داعين المولى ــ عز وجل ــ أن يفرج عليهم وينفس كربهم، وفي رواية أخرى لنفس الأغنية مع اختلاف في المقطع الأخير.

جينا من عينْ أمليلة سَبْعْ أيام علَى رجلينا
أوصلنا لجبال كَمْبينا[11] يا ربي فرّجْ أعلينا

وفي رواية ثانية:

جينا من عين مليلة سبع أيام على رجلينا
أوصلنا لجبال كمبينا ربي عساس أعلينا

في نص آخر يصور لنا على لسان أحد الجنود ، كيف التقى المجاهدون بعدد هائل من الجيش الفرنسي على غفلة بمكان يسمى (بوحمامة) ورغم قلة المجاهدين اختاروا الحرب، حفاظا على كرامتهم وكرامة جيش التحرير الوطني، لأن تراجعهم وصمة عار ستلاحقهم أحياء أو موتى.

جَبّيتْ على بُوحْمامة لقيتْ لعَسْكر اغمامة
ياخْوتي واشْ مالهانة أولاد الشهدا ليتامى
إذا قدمنا شعلتْ النار وإذا وخّرْنا هذاك العار

وقد اكتسب الثوار صناعة ضد الرهبة من طائرات العدو وقذائفه، وضد ما يصيبهم من جراح وتقتيل، فهناك طاقة مخيفة داخل النفس الثورية تمنع صاحبها من الهلع، فيلاقي الموت مبتسما.(12)

آها سَجْعوا الشبّان حازمو المْحازمْ
نقلوا رفال ضربوا طيارة
زادوا ليشار(13) يحكموا الاستقلال

نجمة وهلال

وتنتصر الأغنية الشعبية للثوار، رغم العتاد العسكري المتطور الذي تملكه فرنسا، ورغم بساطة ما يحمله هؤلاء الشباب من سلاح، إلا أنهم تمكنوا من إسقاط دبابة بضربة واحدة، والأغنية تدعو إلى تشجيع هذا الشباب للمضي قدما، لتختم برموز العلم الجزائري وهي النجمة والهلال، بعثا للأمل وغرسا للثقة في نفوس هؤلاء الجنود، حتى يحققوا حلمهم وحلم الملايين وهو الاستقلال التام، وأن لا يستهينوا بقدراتهم مهما كان عتاد فرنسا.

وهكذا تؤكد الأغنية الثورية، مع كل نص جديد بسالة هؤلاء الثوار وشجاعتهم وحبهم للجزائر، هذا الوطن الأم الذي لم يتردد أبناؤه قيد أنملة في التضحية بأنفسهم من أجله.

كما لعبت الأغنية الشعبية الثورية دور الإعلام والإخبار، حيث تنقل كل ما استجد بالمنطقة للثوار، وتحذرهم من أي طارئ أو حصارة، مثلما تحذر هذه الأغنية، أحد الثوار المشهورين بالمنطقة وهو "الحاج لخضر" محددة لون عمامته الصفراء من المرور بمنطقة " المعذر" التي حوصرت من قبل قوات الاحتلال الفرنسي، داعية للشباب بالنصر.

الحاج لخضر مّول الشاش لصفر ما تعقبش اليوم على لمعذر

اصبح امْسَرْكَلْ بالعسكر هيا لاولاد الله ينصر

وما من شك أن ما صاغه الشاعر الشعبي في نصوصه من رصد للأحداث السياسية والاجتماعية، تعكس بحق ما عاشته المنطقة أثناء الاستعمار الفرنسي للجزائر، بيد أن هذا الشاعر قد يكون مجاهدا في جيش التحرير أو مناضلا أو أما في بيتها أو راع في قطيعه، أو فلاحا وراء محراثه أو أي مواطن جزائري آخر شريف(14) اكتوى بنار الاستعمار وذاق مرارته ووحشيته، فلم يجد سبيلا للتخفيف عن نفسه أو الإسهام في الانتقام منه سوى الكلمة المفعمة بالمعاني واللحن الشجي، والتي يجوب بها أنحاء المنطقة وهو يرددها ليحفظها عنه الأطفال والنساء والرجال والشباب، وهكذا تخترق الكلمة جدار الصمت، وتزعزع كيان المستعمر وتوحد صفوف الشعب من أجل هدف واحد، ومصير مشترك هو تحرير الجزائر.

وعلى هذا النحو نجحت الأغنية الثورية على فعل ما لم يقو السلاح على فعله، من استجماع لقوى الشعب وتوحيد لصفوفه، وشحذ الهمم وتزويد المجاهدين بالمعلومات والأخبار.

وتتوجه الأغنية في أحايين أخرى إلى مخاطبة الشعب لتحسيسه بروح المسؤولية والوطنية، تجاه هؤلاء الثوار الذين اتخذوا من الجبال مسكنا لهم، قصد رفع الظلم عنهم، وتحقيق حياة العزة والكرامة، فتتوجه على وجه الخصوص إلى المرأة التي تعرف بعاطفتها الحساسة ومشاعرها المرهفة، وبالتالي السعي لاستقطاب اهتمامها بالقضية الوطنية وكسب تعاطفها مع هؤلاء الجنود الذين يبيتون تحت الثلوج بلا برانيس تقيهم صقيع الشتاء، وكأنها تطلب بطريقة غير مباشرة بأن ينسجن لهم البرانيس، لأنها تتدرج في اختصاصاتهن، وتأمرهن بضرورة نزع الذهب والفضة والتبرع بها لصالح الثورة، واصفة إياهن بباردات القلوب دلالة على القساوة لتحرك فيهن روح المسؤولية والوطنية وتغلب المصلحة العامة على المنفعة الفردية وتعلمهن روح الإيثار، وفعلا كانت المرأة رمزا من رموز الثورة الجزائرية الخالدة، حيث لم تتوان يوما عن التبرع بمجوهراتها، مهما بلغت قيمتها مثلما يعرف عن المرأة الأمازيغية (الأوراسية والقبائلية) التي سلمت أغلى ما تملكه من حليها الفضي والذهبي المصنوع من قطع ذهبية والتي تسمى بالتعبير المحلي (حبات لويز):

اذرَاري بْلاَ يَعْلاَوَنْ	الشباب بلا برانيس
آنْوسَنْ اقْ–ذْ قلاوَنْ	يبيتون في الثلوج
اكْسَمْتْ أورَغْ ذْ–إيزَرْفاوَنْ	إنزعن الذهب والفضة
أهيبَرْاذين انْ ـــ وّولاوَنْ	يا باردات القلوب

إضافة إلى العراء والبرد الذي كان يعانيه الجنود في جبال الأوراس، كانوا يعيشون حياة مزرية فهم يفترشون الأرض، ويلتحفون السماء، ويتضورون جوعا كلما نفذت المؤونة التي معهم، فيحتاجون التزود بالأكل والشرب والملبس فيضطرون للنزول من مخابئهم لزيارة القرى وهذا يحتاج لتأمين الطريق من قبل الحراس، ليتمكن الجنود من نقل ما يلزمهم خلسة، دون أن يشعر بهم المستعمر أو عملاؤه، وهذا ما تصفه الأغنية التي تقول :

أهوتذ أي اعساسن　　إنزلوا أيها الحراس
الجنود اخسَنْ أدّاسَنْ　　الجنود يريدون المجيئ
آهَنْ غَنِينْ امسَاكَنْ　　إنهم يثيرون الشفقة
آرَبِي فرّجْ فلاسَنْ　　ياربي فرّج عليهم

ومن التقاليد الشائعة في الأغنية الثورية أنها تختتم بالدعاء، نظرا لطبيعة مضامينها التي تسفر عن معاناة شعب، تكبد خسائر مادية ومعنوية لا تحصى ، حتى يفوز بحياة كريمة، فهو يحتاج في كثير من الأحيان إلى شحنة نفسية تقوي عزيمته وتثبت قلبه ولا خير لبلوغ هذا الهدف من الدعاء ، بوخز الجانب الروحي الديني عند الإنسان ليتمسك أكثر بأمل غد جديد.

وعلى سبيل المفاخرة تتغنى الأغنية الشعبية الثورية بأحد رموز الثورة التحريرية، فتوظف صيغة التصغير، دلالة على التدليل (قرنون) وتصف لون عينيه الزرقاوتين، وهيئته العسكرية المهيبة، وهو يحمل سلاحا ذو خمسة طلقات (الخمايسي)، وتصوره الأغنية بألفين طلقة وهي صيغة مبالغة، الهدف منها المفاخرة بالثوار وقدراتهم، كما أنها تصف حزام الخراطيش بطول مترين للدلالة على امتلائه وكثرة خراطيشه ترهيبا للعدو ورفعا لمعنويات الثوار، من خلال تصوير شجاعتهم وحسن تصويباتهم، فكل طلقة بطلقتين، وتسقط في كل مرة مئتي جندي فرنسي .

ياقرينْ يَا قرنونْ[15] يَازَرْقْ لعينينْ
لخمَا يْسِي فيه ألفينْ ولحزامْ فيه مِتّرتينْ
آ لحَبّة حبتينْ وَطَيّح ميتينْ

ومثل هذا الوصف الحسي لهذا الشخصية الثورية، ينم عن إعجاب الشعب بها وولوعهم بما تقوم به من عمليات ضد المستعمر، ولهذا تعتمد الأغنية الشعبية بالأوراس إلى تضمين اسم أحد الثوار المعروفين، ببسالتهم وقوتهم في كل مرة، ومن بينهم "بومدين، الحاج لخضر، فرحات عباس، قرين بلقاسم، بن بلة وغيرهم، وبهذا يسهم الثوار في غزل أجنحة المستقبل الوضاء عبر ليل حالك السواد، فيحولون ظلام القهر والاستعباد، إلى خيوط صباح مشرق ثقة منهم بقوة سلاحهم الخفية التي تتحطم بواسطتها جميع أسلحة العدو، مهما بلغت درجة قوتها وحداثتها.[16]

وترصد لنا الأغنية الثورية، علاقة الثوار فيما بينهم، فتنقل رسائلهم ووصاياهم لبعضهم البعض، مثلما تصور الأغنية الآتية التي يبعث من خلالها قرين بلقاسم سلامه إلى مصطفى بن بولعيد، وقد ترك له وصية الحفاظ على الدين الإسلامي، في وقت كانت فرنسا تحاول طمس كل مقومات الشعب الجزائري من دين ولغة عربية عن طريق تحطيم جميع الهيئات الثقافية، ومنع تدريس اللغة العربية، وقد قصد الإستعمار عن وعي وإصرار أن يقضي على عناصر ثقافية تؤكد أصالتنا ومكاننا من التاريخ ومن الحضارة[17] سعيا لمحو الشخصية الجزائرية:

يا أو بولعيد[18]　　يابن بولعيد
يَتْسَالذْ فلّاكْ قرينْ　　يسلم عليك قرين
يقّاراكْ اثهلا ذِ-دين　　يقول لك اعتني بالدين
ذْ لحرب المجاهدين　　هذي حرب المجاهدين

ويتباهى المغني الشعبي بما ألحقه الثوار بقوات الاحتلال الفرنسي من خسائر لا تعد- خاصة الخسائر البشرية، منتهجا أسلوب الوصف الحسي للدلالة على نوع العتاد العسكري الذي تملكه فرنسا، فيطلق عبارة "الطائرة بلا جنحين" للدلالة على "مروحيات الإجلاء" التي سارعت لحمل الجثث الهامدة،

وإنقاض ما بقي من أحياء، لتؤكد الأغنية في الأخير أنها حرب المسلمين، ضد من أراد اغتصاب أرض الجزائر الطاهرة .

الطيارة بلا جنحين
تهزْ الموتى والحَيّينْ
هذي حرب المسلمين

وكم يثير البعد عن الوطن المشاعر ويهيج الذكريات، خاصة إذا كان الفرد مجبرا على أمل العودة يوما إلى البلد الذي شبَّ فيه وسط أشخاص أعزاء عليه، وأشياء حبيبة إلى نفسه، وتصبح الحسرة أكثر إيلاما، كلما كان هذا الأمل أشد استحالة، أو ضاع إلى الأبد[19] عندما يتعلق الأمر بموضوع النفي، حيث قامت السلطات الفرنسية أثناء تواجدها الاستعماري بالجزائر، إلى إصدار قرار بنفي عدة شخصيات، وحتى عائلات إلى خارج الوطن، وأحيانا إلى مناطق داخل الوطن، ولم تنس الأغنية الأوراسية هذه الشريحة التي تكبدت عناء النفي والحرمان من الأهل والوطن من أجل القضية الوطنية، وتنادي جبال الأوراس الشامخة لتشكو لها ألم الفراق، وضراوة الحرب التي دامت سبع سنوات (ثورة التحرير) ومازال صوت الرصاص يلعلع مدويا، لأنه يؤمن بأن الجبل هو الوحيد الذي باستطاعته أن يجيب عن تساؤلات الإنسان ويبدد حيرته ويبعث الأمل فيه[20] بعودة هؤلاء الرجال المنفيين الذين يثيرون شفقة كل وطني، وليس لأحد أن يفك هذه العقدة من غير المولى -عز وجل- هؤلاء الرجال الذين ناضلوا وسكنوا الجبال من أجل الوطن، نفيوا منه على أيادي المستعمر الفرنسي:

يَاجْبَلْ لَورَاسْ العَاليا سبعْ سْنين والنار تقديا
غاضوني الرجال المنفيا[21] مايفك الفِكاك من غير العاليا
غاضوني الرجال غاضوني الرجال ومابيّاشْ المال
عفسوا في النضال اللي حرقوا الجبال

ودامت معاناة الجزائريين ردحا من الزمن (1830م- 1962م)، إلى أن تحقق النصر بدم الشهداء الأحرار، وبدموع اليتامى والثكالى ومعطوبي الحرب وغيرهم، ممن تضرروا من هذه الحرب القذرة التي شنتها فرنسا على الجزائر، ولا ننسى جبال الأوراس، وتراب أراضيها وأحجارها وأشجارها، وديارها التي دنست بأقدام هؤلاء الغاشمين، لكل هؤلاء غنت حناجر المغنين فرحا بالاستقلال الذي طال انتظاره :

آبن بلة يا بن بلة	يا بن بلة يا بن بلة
اجَمّلْ الجيش	إجمع الجيش
ماني قلا	أين هو
سبع سنين المذلة	سبع سنين مذلة
أربحنا الإستقلال	ربحنا الإستقلال
بدم الشهداء	بدم الشهداء

وفي أغنية أخرى دعوة صريحة للشعب للخروج والتعبير عن فرحه وزهوه، بإشراق يوم جديد، تبدد فيه ظلم الاستعمار، وأضاءت شمس الحرية ربوع الجزائر، إنه يوم يغني لعيشة الحرية والسلام:

أكر فلاك أسفيل	إنهض يا مدني
أكر فلاك أتزهيذ	إنهض لتزهو
الاستقلال إخلضد	الاستقلال لاح
آبن بلة إروحد	و بن بلة عاد

نافلة القول أن هذه الأغاني الثورية الأوراسية، وثيقة ثمينة تفند أقوال من يدعون أن الأدب الشعبي مجرد خرافات رضعناها أو تراهات صدقناها على مر العصور، وأنه خال من أي معنى أو هدف، ولعل هذه الأغاني التي صورت لنا بحق آلام وآمال الشعب الجزائري في فترة جفت فيها أقلام الكتاب ولم يبق لهم سوى سبيل واحد وهو اعتماد المشافهة، كوسيلة لزرع الوعي والتحسيس بثقل المسؤولية التي ألقيت على عاتق هذا الشعب، وهي تحرير الجزائر، فانطلقت حناجر المغنين على اختلاف أعمارهم تردد أغاني متنوعة المضامين، كلها تسعى لتكسير حاجز الخوف وتوحيد الصفوف

وشحذ الهمم، واتخاذ قرار مصيري لا رجعة فيه وهو القتال حتى الموت أو الحرية والاستقلال، وكان لهم ذلك سنة 1962م ولا نجد أحسن من هذه الأبيات لشاعر الثورة مفدي زكريا لنختم بها:

جزائر يا مطلع المعجزات
يا حجة الله في الكائنات
ويا بسمة الرب في أرضه
ويا وجهه الضاحك القسمات
ويا لوحة في سجل الخلود
تموج به الصور الحالمات
ويا قصة بث فيها الوجود
معاني السمو
بروع الحياة
وياصفحة حظ فيها البقا
بنار ونور
جهاد الأباة
ويا للبطولات تعزو الدنا
وتلهمها القيم الخالدات

الهوامش و الإحالات

• جمعت هذه الأغاني من منطقة الوادي الأبيض(إغزر أملال) بالأوراس الغربي وقد سبقني إلى جمع بعض منها:
- العربي دحو- الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس 1954-1962م – ج02، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م.
1- أنظر: همام طه ، مؤشرات في الأغنية الفولكلورية العراقية ، مجلة التراث الشعبي ع1، س1977،8م، ص158.
2- خنشلة: مدينة تقع في الشرق الجزائري.
3- الشاوية: تطلق هذه التسمية على سكان الأوراس نسبة إلى لهجتهم الشاوية وهي إحدى فروع اللغة الأمازيغية.
4- جبل لزرق: أو الجبل الأزرق وهو من إحدى جبال الأوراس الشامخة.
5- إشاليا: يدوي.
6- أنظر: طلال سالم – الشعر الشعبي والانتفاضات – مجلة التراث الشعبي ع10 1977م ، ص273.
7- أنظر: أحمد حميدوش – المكان ودلالته في الشعر الجزائري – مجلة الثقافة ، ع104، س 19 ،1994م ، ص124
8- عش امسركل : أمسى محاصرا
9- عنابة: مدينة ساحلية بالشرق الجزائري.
10- غلابة: منهكين.
11- كمبينا: خيمنا أو عسكرنا، وهي كلمة فرنسية camper.
12- أنظر: صيام زكريا – معالم شخصية الجزائر في شعر جزيرة العرب –، مجلة الثقافة، ع 104س 1994 م، ص192.
13- ليشار: الدبابة.
14- أنظر: العربي دحو، مقاربات في الشعر العربي في الجزائر– دراسة– مديرية الثقافة، سطيف، ط1 ، (دتا)، ص11.
15- قرين: ويقصد به قرين بالقاسم، من الأوائل الذين استشهدوا في بالأوراس
16- أنظر: صيام زكريا– معالم شخصية الجزائر – (مرجع سابق) ص192، ص193.
17- أنظر: عبد الحميد يونس – دفاع عن الفلكلور – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973م، ص17.
18- ابن بولعيد: ويقصد به الشهيد مصطفى بن بولعيد، العقل المدبر للثورة التحريرية وأحد قوادها.
19- أنظر: الطاهر أحمد مكي – مرثية أندلسية مجهولة – الجمعية العامة ، أبحاث مؤتمر التراث الأندلسي ص09.
20- أنظر: أحمد حميدوش – المكان ودلالته ....(مرجع سابق) ص120
21- غاضوني الرجال المنفيا: أثار شفقتي الرجال المنفيون
نفيت عدة شخصيات وعائلات إلى داخل الوطن وخارجه مثل: منطقة القبائل وسطيف (داخل الوطن) وكورسيكا، وكيان (خارج الوطن)

سفر المعنى و انزياح الدلالات في كأس الزقوم للشاعر المغربي إسماعيل زويريق

د. عبد القادر بن سالم
الجزائر

لن يكون الشعر أكثر من ذاك البوح الموغل في صمت الأزل وتراتيل العتمة...هو الشعر نبي هذا الزمن وعرافه...انه الصوت الذي يتجاوزنا، ويفضح ما فينا من بقايا صفاء وجمال.

هو الصوت الذي يكشف عن ما فوق الحواس، وعن ما فوق الثابت والمتحول، الخفي والمتجلي... هي انثيالات من عمق صوفية الشعر وبهائه أو حي لي بها ديوان الشاعر المغربي "إسماعيل زويريق الموسوم ب .. كأس الزقوم" الذي حوي أربع عشرة قصيدة، وبحجم متوسط قارب الثمانين صفحة، وقد طبع ط1سنة 2005 بدار وليلي.

شعرية التضاد/سفر المعنى

تكاد هذه القصائد أن تتقاطع في بؤرة واحدة إحداثياتها تتأرجح بين أسوار الأوجاع وقلق الذات وبين الأمل الذي يهرب بالروح من براري الصمت العنيد إلى مواويل الحب، حيث يزهر روض الكلام،وترتفع أصواتها حرة أسراب الحمام.

هكذا تنبني دلالات هذه المجموعة التي تتجاوز فيها مجموعة من المتضادات.

الرهبة/الرغبة

الخوف/الأمان

اليأس/الأمل

الموت/الحياة

وهي ثنائيات ضدية، أسهمت في إضفاء شعريات جديدة على خطاب المجموعة، بحيث تصبح هذه البنية (structure) علامة دالة في تنامي الحالة النفسية للشاعر، وبالتالي تغدو (بنية التضاد) عنصرا هاما في مراهنة هذه النصوص على تجاوز البنية السطحية، إلي الأخرى العميقة، حيث تسافر المعاني إلى عمق الأشياء ويصبح المؤشر الفلسفي حاضرا في تحديد الأيقونات وقد تجلى ذلك في أول قصيدة "لن ألين ليركبني الخوف" وهي تشير إلي ثنائيتي التحدي/الخوف...

فعدم اللين هو الانتصار والتحدي، وبالتالي، فإن الذات تحاول أن تخرج من شرنقة هذا الواقع الآني، إلى آخر استشرافي عبر روح صوفية تناصبت فيها الدلالات مع المرجع الديني كما هو مبين:

- كيف أذرو رماد السنين العجاف ص11
- لا عاصم هذا ا ليوم ص14
- فاضرب الأرض تنبجس الأورام ص14
- تأتيني وأبيا غير ذي زرع ص14

إن سفر المعنى في "كأس الزقوم"،هو انزياح (ecart)الدلالات إلى أخرى مشفرة، تحيلنا علي إدراك المرجع الذي تنهض عليه القصيدة، وبالتالي التوحد، أو الاقتراب من ثقافة الشاعر، أو حقول الدلالية التي يتعاطى من

خلالها التجربة الإبداعية، والتي تتحول إلي رموز واسطة بين المتلقي والنص.

كنت أحلم الأرض باللون الحقيقي الجميل أن

أجمع بين الثريا وسهيل ص28

إن حديثه عن الجمع بين الثرياء وسهيل، هو هذه الفجوة – مسافة التوتر– وهي ها مش الصدمة التي تجعل القارئ في مواجهة اللاتراتب في منطق الأشياء، بمعنى أحداث خلل في موازين الصورة الشعرية وهو ما يؤدي به (القارئ) إلى مراجعة قراءته الخطية وتحويلها إلى أخرى تأويلية، تقبل القسمة على أكثر من دلالة...

ولعلها ميزة هذه النصوص عند الشاعر إسماعيل زويريق لأنها لا تشتغل على الصورة النمطية المكرورة، بل على تلك التي تنشد الإرباك، وتسعى إلى خلخلة الساكن من الأشياء

أتناثر في رحم الريح كالريشة المنسوجة من هبوة الماء

التفت ألي النجم الآثل

عندما كنت يوما

أحول ثلج المساء ألي سحب من رماد" ص 40

ولعل انزياح الدلالات، أنما جاء وفق هذه الرؤيا التي أختارها الشاعر، أو التي فرضتها أفضية هذه النصوص ذات البعد التجريدي الصوفي، بحيث ندرك أن إسماعيل زويريق، وبحكم تجربته الطويلة في حقل كناية الشعر، قد اكتسب لغة جديدة، لأن الشعر، وعلي وجه التحديد لا يقبل بلغة واحدة، فهو المؤهل لأن يغير كل يوم وجهه، علي خلاف الأجناس الأدبية الأخرى وقد تجلي ذلك في "كأس الزقوم" علي مستويين:

أ: مستوى مضموني : وهو التعاطي مع حالات أكثرها نفسية ذاتية، يمتزج فيها الصوفي بالمجرد،مع أنها تنطلق من واقع عيني

ب: مستوى جمالي فني: وهو المراهنة علي اللغة كاداه جمالية وتوصيلية، وجعلها تتجاوز البعد المعجمي الضيف إلي آخر سيميائي دال علي اللا محدود من المعاني والدلالات. وقد تدعم الأخير بمستويات أخرى كالتناص مع القرآن الكريم – كما اشرنا– وكذا ارتياد فضاءات النصوف بالاعتماد علي الترادف والتضاد... " هذا الموسم ستأتي الأمطار لبنا مصفى ص66

ثم يقول في قصيدة "أطواق الألم"

"أستوحي النجوم التي غررت بي ذات مساء

تركت النبع وسرت وراء السيل أواري ظلي... ص76

. **اللغة وامتداد الدلالة**

إن جمالية الصورة عند إسماعيل زويريق إنما تتشكل وتتأسس فوق هذا الامتداد المتشظي والذي لا يمكن أن نقف عند جزئيات مفككة، بل الصورة عنده هي ما تشكل ضمن هذا الكل الموحد في مسافات توترية غاية في التجريد، وبالتالي تتحرر المعاني من أسرها، وتسعى لأن تنشد الأرحب متجاوزَة ضيف الأفق رؤية واستشرافا.

"أمضي باحثا أتسلق كالعنكبوت جدار الزمان"ص 45

إلي أن يقول: باحثا عنك أمضي

بين براري الصمت العنيد

ورياض الكلام أمضي

لا يقصيني وميض السراب ص45

وقد تضيق اللغة بالمعاني حين تشحن إلي حد الثمالة بانثيالات النفسي الذاتي، حتى تعدو لغة صوفية قادرة علي حمل جملة من التراكمات الدلالية المتجاورة حينا والمتباعدة أحيانا أخرى، فتتشكل من هذا الزخم العلائقي صورة جديدة لإبداع يراهن في جملة ما يراهن عليه، علي مبدأ التجريب في مستوياته المختلفة (لغة، صورة، خيال)

يا أيتها النار انهمري

هذا جسدي ماء

يتخلسه الألم

اصطفيني سماء تبحر فيها الغيمات ص58

إن اللغة في" كاس الزقوم" تصبح احدى أهم منجزات المتخيل الذي يشتغل بمعيتها علي تخريب معادلة المتجاور، وإعادة ترتيبه من جديد، بمعني أن اللغة هنا، هي من يهيمن علي فضاء النص بمستوياته المتعددة.

وقد حافظت علي طابعها الجمالي علي امتداد القصائد جميعها، لأن النصوص -كما أشرنا- تتقاطع في خيط ينسج لحمتها (الأمل،الخوف، اليأس، التحدي...)

وهذه الثنائيات هي التي استمد منها الشاعر زويريق معجمة الفني ولغته الواصفة ... وهي لغة اتحدت مع المتخيل مقصديا، حتى غدت لا تكشف بسهولة عن بديات القبض علي مفاصل المعني.

أتبرأ منك إذا لم تسرح صهيلك بين الرياح الشديدة فلا شأن لي يسود الليل ص27

إننا لا نعني باللغة هنا، تلك الألفاظ مجردة ومجزوءة عن باقي عناصر الجملة الشعرية، بل نعنيها وهي مشكلة في صورة فنية متكاملة وضمن مستويات كالإيقاع والترادف والتضاد، والتشاكل وهلم جر... وصدى ذلك كله علي القارئ، وما يحدثه من متعة ولذة وشعريات جديدة.

إن هذه المجموعة، وعلي الرغم من سيميائية العنوان الذي يحيلنا علي التناص الديني مع شجرة الزقوم، المذكورة في القرآن، إلا إن قصائدها لا تتماثل مطلقا مع هذه الدلالة، بدءا من بنيتها العميقة، حتى وإن بدت خارجيا بأنها تتبني الاستسلام للأوجاع والجروح، لأن الدلالات الخفية هي من يكشف عن غور المعني وشعرية المجاز في هذه النصوص التي تستدعي قارئا مؤولا وذا مرجعيات مؤسسة.

صدر للشعر قرابة عشرين ديوانا وأعمالا أخرى لها علاقة التراث

كأس الزقوم. مج شعرية "إسماعيل زويريق

ط1 . 2005. المغرب

ظاهرة التكرار وحركية المعنى في الخطاب الشعري

نماذج من شعر ابن مسايب

نادية طاهير

عرف القدماء التكرار في الكلام بأنه(تكرير الكلمة الواحدة باللفظ والمعنى)1، فصاحب كتاب خزانة الأدب يرى أن وظيفة التكرار في الخطاب، لا تتعدى إعادة اللفظ نفسه بالمعنى نفسه. إلا أن تكرار وحدة لغوية معينة في الخطاب الشعري ليست جامدة المعنى – حيث تكتسب هذه الوحدة اللغوية المكررة معنى مضافا إلى معناها الأول، يحدده السياق الشعري الذي ترد فيه.

وقد أكد هذه الظاهرة كثير من الباحثين والنقاد المعاصرين. من بينهم:" جوليا كريستسفا " في كتابها علم النص، تقول:(في اللغة الشعرية لا تظل الوحدة المكررة هي هي، وهو ما يجعلنا نتبنى كونها، فالتكرار الظاهر س س لا يعادل على المستوى الظاهر للنص الشعري. ففيه تتكون ظاهرة غير قابلة للملاحظة، إلا أنه معنى شعري خالص، يتمثل في أننا نقرأ في المقطع المكرر المقطع نفسه وشيئا آخر)2.

إن" التكرار" في الخطاب الشعري يجليه الموقع والسياق. والكلمة، وإن تكررت، هي نفسها، إلا أنها لن تحمل معناها الكلي في موقع بنائي آخر.لأن (ا لخطاب الشعري لا يعرف التكرار الدلالي المطلق، ما دامت الوحدة المعجمية – في حالة التكرار– توجد في موقع بنائي آخر. وتكتسب نتيجة ذلك معنى جديدا. إن التكرار الكلي في نص فني مستحيل)3

يعد التكرار من أهم العناصر التي تبنى عليها الموسيقى الشعرية لقصائد " ابن مسايب " و– التكرار– في الخطاب الشعري(وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير

4الكلمة المكررة) يسلك الشاعر" محمد بن مسايب" نهجا أسلوبيا خاصا في استغلاله للطاقة التكرارية – حيث يعتمد في ديوانه نوعين من التكرار

أ التكرار البسيط :

وظف التكرار البسيط توظيفا قليلا مقارنة بنظيره التكرار المركب، ويرد التكرار البسيط – في أغلبة – في موضعين متقاربين أفقيا وعموديا. إلا أن التكرار الذي يرد عموديا أكثر تواترا من التكرار الذي يرد أفقيا .

نمثل لظاهرة التكرار البسيط بقصيدة " أبو علام عبد القادر"، ونحاول إبراز دلالته وغايته الجمالية :

1- أبوعلام عبد القادر
يا الشيخ لا تنساني
2- من كل جهة تكاثر
هم الزمان وجاني
3- عقلي متهول طاير
لقلب ما هناني
4- والعقل في بحره ذاهل
باقي يخمم باهل
5- ونبات حامد شاكر
مبسوط بين أقراني
6- ونبات بين مطارح
مبسوط خالي فارح

تعتبر هذه التكرارات للكلمات المفردة بمثابة وقفات سريعة وخفيفة، يسترجع فيها الشاعر نفسه ليواصل بقية الأبيات، كما نلاحظ اكتساب الكلمات المكررة معان مضافة وزائدة عن الأولى، كل حسب موقعها وموضعها في السياق فمثلا الكلمة الأولى " نبات " مرتبطة بالحمد والثناء والشكر. ولاشك أنه لله، أما "نبات" الثانية فإنها مرتبطة بالسعادة المحققة. الكلمة الأولى إذن تنزع إلى التجريد واللامرئي، إلى فوق، والثاني تنزع إلى الملموس والمحسوس، إلى تحت. إلا أن هذه العملية مجرد زيادة في المعنى من خلال العلائق التي أقامتها مع الكلمات والمعاني المجاورة لها. وتبقى "نبات" في معناها العام مرتبطة بالاستغراق في السعادة والهناء، ونمثل لذلك بالخطاطة التالية :

إلى المجرد

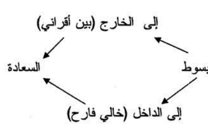
نبات تنزع الاستغراق في السعادة والشعور بالراحة

إلى المحسوس

وكذلك الأمر بالنسبة لكلمة "مبسوط"

- مبسوط بين أقراني.
- مبسوط خالي فارح.

فمبسوط الأولى تتجه إلى الخارج، ومبسوط الثانية تتجه نحو الداخل. الأولى تتم مع الأصحاب، أما الثانية فتتم مع النفس، وتدل عليها كلمة "خالي" وهي من الخلوة والاعتزال. ونمثل لذلك بالخطاطة التالي:



نلاحظ أن اللفظتين تتوحدان في معناهما القاعدي، وهو دائما (السعادة و الراحة). وبذلك لا يكون تكرار اللفظتين في قصائد الشاعر تكرارا آليا للمعاني، بل تكامل فيما بينها. ولكن ورود ظاهرة التكرار (البسيط) في ديوان الشاعر ضئيل جدا مقارنة بالتكرار المركب الذي وظف بأشكال مختلفة.

ب- التكرار المركب :

يرد التكرار المركب في ديوان "ابن مسياب" في شكل عمودي، ونادرا ما نجد تكرارا أفقيا. ويظهر هذا التكرار المركب العمودي في عنصرين هامين للقصيدة الشعرية يتمثلان في:

1- اللازمة الإيقاعية أو "الحربة":

يطلق على اللازمة الإيقاعية في المصطلح الشعبي اسم " الحربة" وقد أشار "الجراري" إلى أهمية اللازمة وموضعها منها في قصائد الشعر الملحون، يقول:(الحربة، وهي اللازمة، بها تعرف القصيدة وتتميز عن غيرها من القصائد التي قيلت في نفس الموضوع ومكانها من القصيدة بعد جزء " الدخول" ثم تكرر في نهاية كل قسم وبها ترد المجموعة على المنشد، والمفروض أن تكون الحربة على" قياس" أبيات القصيدة، أي من نفس الوزن)6

إن اللازمة الإيقاعية من أهم العناصر المولدة للإيقاع الشعري في القصيدة الشعبية، إنها فاصل موسيقى بين المقطوعة السابقة والمقطوعة اللاحقه، وهي كذلك وقفة متانية على ما يبتغيه الشاعر ويؤكد عليه، فيأتي في أجزاء القصيدة ختاما لما مضى، وفاتحة لما سيأتي، وتوضح في الجدول الآتي كل القصائد الحاملة للازمة الإيقاعية في ديوان "ابن مسايب"

جدول للقصائد ذات اللازمة الإيقاعية

القصيدة	لازمتها الإيقاعية	الصفحة
ما حبيبي ماله	كحل العين مذبل الشفر	133
نار الهوى لهبت لهيب	لله يا شمس المغيب سلم على سيد الملاح	142
ياقامة غصن الياس	راني طامع في وصالها	160
ربي قضى عليها	بعد الهنا وبعد الزهو تلمسان	41
عمد إلى ما وجدت صبرا	إلى مكة بلغوا سلامي يا زيار	49
عند غنج الشفر كحل اللامح	كامل الزين والبهاء مداني	54
محنتي اقوات	من لا عنمهم يا حجاج واشاغنهم	62
نبدأ باسم الله العظيم القادر		69
نبكي ما فاد بكاي	محمد زهو مناي	76
راني هميم هايم في نكد أحزاني	من بعد ما رقدت هولوني لبنات البارح	116
طال العذاب بي	بركاي من الجفاء يا أميرة و البنات	119
عييت وأنما ننمم ما نفع تذمام	سلم علي محبوبي سابغ الشفر	122
خاطري ودليلي حيران	سلم على راحة الرواح كامل الزين	34
أراد كيف فعل ما لها اختيار	ما بقى فيها باش تعاند المدن	19

لهذا فإن التكرار في النص الشعري يحمل أبعادا جمالية ودلالية تمكن للخطاب شعريته وتمنحه خصائص أدبيته.

إن القصائد التي تخضع إلى لازمة إيقاعية في شعر" ابن مسايب" هي تلك القصائد الشبيهة بالموشحات، إذ تأتي اللازمة خاتمة لمقطوعة الشعرية. وهي- أي اللازمة- توافق القوافي الثابتة في الوزن والروي، وتظهر أهميتها الموسيقية في إتباع نظام خاص لذلك. حيث تتردد بعد البيات التي قوافيها ثابتة في القصيدة ونوضح هذه الظاهرة بالشكل الآتي :

أ ← أ
أ أ القافية الثابتة
أ } اللازمة

ب ب
ب ب القافية المتغيرة
ب ب

أ أ
القافية الثابتة
أ أ
أ } اللازمة

أ أ
القافية الثابتة
أ أ
ب } اللازمة

ح د
ح د القافية المتغيرة
ح د

أ أ
القافية الثابتة
أ أ
ب } اللازمة

يعطي تردد ألفاظ بعينها، وعلى مسافات زمنية منتظمة – والتي تمثلها اللازمة الإيقاعية– لونا من الإيقاع الموسيقي يتقارب مع الغناء الذي يطلب فيه ترداد ألفاظ معينة في القصيدة، يدركها السامعون على البديهة بمجرد الإنشاد 7.(والتكرار المنتظم لأصوات بأعيانها يمثل قيمة امتناع ما)8، لما يخلقه من جرس موسيقي في الخطاب الشعري. ويسهم تماثل قافية اللازمة مع القوافي الأصلية أو الثابتة في تحقيق انسجام إيقاعي في القصيدة الشعرية. يحمل التكرار الذي انتجته اللازمة الإيقاعية – في قصائد ابن مسايب – دلالة التأكيد على الشيء الراسخ في ذهن الشاعر، لذلك يركز عليه، فيدرك المتلقي ما حز في نفس الشاعر أثر فيها.إن اللازمة تعبر عن المعنى الشامل للقصيدة وهو ما نلمسه على سبيل المثال في قصيدته: " أراد كيف فعل ما لها اختيار" التي نجدها مفعمة بمعاني الأسى والألم والحسرة إثر انهيار تلمسان. واللازمة الإيقاعية في هذا الخطاب الشعري جاءت لترسخ هذا الألم وهذه الحسرة على المدينة التي أصبحت أطلالا دارسة، انقضى مجدها. يقول:

غافلة ما انتبهت للفلك كيف دار
وين بنى الوطاس وفاق لفنون
والمرنيين وبنو زيان لجدار
عاندت فيهم من جا طالب لفنون
ما بقى فيها باش تعاند لمدن 9.

تومىء اللازمة في هذا النص إلى معاني الدمار والخراب الذي أصاب المدينة وهذه المعاني ينتجها أسلوب النفي الذي جاءت فيه كلمة " بقى" وكلمة "تعاند" أي تنافس حيث لا شيء باق فيها لتتمكن من النهوض مرة أخرى.غنها مرحلة اليأس والقنوط وهو ما تعبر عنه هذه اللازمة.

تتميز اللوازم الايقاعية – في قصائد ابن مسايب – بتكثيف دلالي يجسد فيها الشاعر مقصديته، حيث تحمل "المعنى النواة " للقصيدة ككل، فعندما تأتي مثلا "محمد زهو مناي" لازمة إيقاعية لقصيدته " نبكي ما فاد بكاي" فإن المعنى المحور لهذه القصيدة أو بالأحرى مقصدية الشاعر فيها هو التعبير عن حبه لشخص الرسول (ص) وشدة ارتباطه به، إذ يأتي كل معاني الخطاب تعبيرا وتوكيدا وترسيخا لهذا المعنى الأساسي.

نجد تكرارا من شكل آخر. شبيه باللوازم الإيقاعية. يتمثل في تكرار شطر أو جزء من الشطر يتموضع غالبا في الأشطر الأولى للأبيات.

2- التكرار على مستوى الشطر الأول:

تعتمد كثيرا القصيدة عند "ابن مسياب" هذا الصنف من التكرار في بنائها الشعري والايقاعي، فهو ينتشر على مساحات واسعة في قصائد الديوان.وأحسن ما نمثل به لهذه الظاهرة قصيدته "يا أهل الهوى"، ونستخرج منها الأبيات التي يتردد فيها التكرار المركب:

ب1- يا أهل الهوى روحت مسلم
روحي فنات آش دواها.
ب4- يا أهل الهوى قلب العاشق
ما يتهنى طول زمانه.
ب9- يا أهل الهوى قلب الهاوي
ما ملك صبر آش يفيده.
ب14- يا أهل الهوى قلبي يهوى
زينة النسب باهية

الصورة 10.

إن ما أنتج التكرار في هذه القصيدة هو هذا التجانس الاستهلالي، وذلك بتكرار الأصوات ذاتها في مفتتح الأبيات التي تتواتر بعد مجموعة من الأبيات في القصيدة. وهذا التكرار المنتظم للأصوات حقق لقصيدة إيقاعا شعريا دائريا، حيث ينطلق الشاعر من جماة "يا أهل الهوى" عائدا إليها. توحي كذلك الجملة المكررة "يا أهل الهوى" بمعاناة الشاعر، فهو لا يهنأ له العيش، وهو فاقد للصبر بسبب هذا الهوى الذي أهلكه، لهذا يخاط الشاعر فئة خاصة وهي " أهل الهوى" لأنها الفئة القادرة على تفهم مأساته وإدراك معاناته وذلك بحكم تجربتها فيه (الهوى) وخبرتها في معايشته، وهو يطمح إلى النصح والمساعدة ليتمكن من الوصول إلى هدفه. وهنا تتجسد العلاقة التخاطبية بين الطراف المكونة لها، وهي المخاطب، والمخاطب، والخطاب والمقام.

يظهر التكرار المركب مختلفا عن التكرار المقدم أعلاه، في قصيدته "يا ضي لبصر لو تنساني" حيث يتم التوقف عن الجملة المكررة برهة من الزمان، إذ تتكرر في بيتين متتاليين ثم يواصل الشاعر بقية البيات ويمكن تسمية هذا النوع من التكرار" التكرار المزدوج " كما يتضح في البيات الآتية:

ب1: يا ضي لبصر لو تنساني
خاطري ما ينساك
ب2: يا ضي لبصر لو تنساني
ما نسكتشي كي راني
ب5: يا ضي لبصر إليك ذراعي
قم غثني قبل ضياعي
ب6: يا ضي لبصر إليك أخلاقي
مالت وقلبي باقي 11.

إلا أن هذا التكرار " المزدوج" لا يظهر إلا في بداية القصيدة، ليعود إلى التكرار الذي سلكه في القصيدة السابقة " يا أهل الهوى ". ولعل تكثيف جملة " يا ضي لبصر" في البيات الأولى. ثم جعلها ختاما للنص كله يجعلها المحور الأساسي الذي ينبني عليه الإيقاع الشعري والدلالي، فتكثيف الأصوات المكررة في مواضع متقاربة تنشط انتباه المتلقي، وتجعل القصيدة أكثر حيوية وحركية. وتفتح – لهذا المتلقي – مجال الرغبة في مواصلة الاستماع إليها.كما تحمل جملة "ياضي لبصر" دلالة الارتباط الشديد بالمخاطب الذي هو أهل الشاعر، يبرزه أسلوب النداء الذي يوحي بمعنى الإصرار على البقاء مع (المخاطب).

نجد تحت عنصر التكرار المركب صنفين من التكرار:

1- اللازمة الإيقاعية :

وتتكرر منفردة مرتبطة بوزن القصيدة والقافية الثابتة له، وبها تختم كل مقطوعة من القصيدة.

2- تكرار جزء أو شطر من البيت، بعد عدة أبيات، وهو تكرار يرتبط بأبيات أخرى في القصيدة، غير التي تحمل القافية والروي، فيصبح إيقاعها أكثر تركيبا، إذ يربط الشاعر مجموعة من الأصوات المترددة بأصوات أخرى مختلفة عنها تزيدها تنويعا إيقاعيا وجرسا موسيقيا.

هكذا يوظف "ابن مسايب" ظاهرة التكرار في قصائده توظيفا شعريا وجماليا وهو بذلك يجعل من ظاهرة–التكرار– خاصية من خصائص أسلوبه الفني.

الهوامش :

(1) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالأسكندرية ص30

(2) ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، شرح عصام شعيتو،ط 1، دار ومكتة الهلال، بيروت 1987 لبنان ص 361

(3) جوليا كريستيفا علم النص ، ترجمة فريد الزهي، مراجعة عبد الجليل ناظم ، ط 1 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1991، المغرب، ص 77.

(4) محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، ط1 الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء 990 ، المغرب، ص 90.

(5) محمد بن مسايب الديوان، ص 17.

(6) عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة (مكتبة الطالب الرباط المغرب) ص 51.

-(7) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط 1،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984 مصر ص 244.

(8) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ط1، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، المغرب ص 197.

(9) ابن مسايب، الديوان ص 19.

(10)المصدرنفسه–ص:158.

الميتافيزيقا والترجمة

أمل بوشارب

شكلت فلسفة الطبيعيين الأوائل، حسب نيتشه، ولاسيما فلسفة أفلاطون مرجعاً للفلاسفة الغربيين ليقيموا عليها افتراضهم، بوجود عالم حقيقي خارج هذا العالم ونقطة ارتكاز لهم أدى المضيّ فيها لاستنتاج أشكال متعددة من الوجود الذي في نظرهم: "ينقسم داخل ذاته إلى وجود حقيقي *أصلي*، ووجود غير حقيقي وغير أصيل. إنه ينقسم إلى "جوهر" و"مظهر"، وذلك يعني أنه غير موجود على النحو ذاته تماما، بل يتميز وفق درجات للوجود. وتقاس كل رتبة بالنسبة إلى المسافة التي تفصلها عن الموجود الأعلى الذي يدعونه عادة بـ"المطلق" [...]"[1].

وعليه فقد قامت الميتافيزيقا بافتراض جنسين من الوجود، أولهما جنس أسمى يسمونه "المثال" وهو يتميز بالثبات، وثانيهما جنس باطل متغير تشوبه الكثرة ويطرأ عليه العدم[2].

وقد سادت الميتافيزيقا محاولة رفض العالم الزائل وعدم الثقة به بوصفه عالما فاسدا وغير ذي شأن، واعتبار "عالم الحقائق" المثال، عالما قيميا مطلقا[3]. وكان أن نتج عن هذه الثنائية تراتبية هرمية للقيم: "فالقيم العليا هي التي تنفي الحقيقة العينية، وبالتالي فهي التي تكشف عن أصلها المتعالي [...] والقيم السفلى هي تلك التي تطابق الواقع وتنسجم معه، وهي تدل على أصلها الحسي."[4]

ونحن إن نظرنا في الفكر الغربي من خلال تطور أسسه الميتافيزيقية وجدناه في مرحلة ما قبل البنيوية ينزع إلى تكريس مفاهيم متعالية transcendant يقوم أثناءها بتعتيم المفاهيم التي قد تقابلها ليضع مفهوم "الأصل" المتعالي لديه في محرق تركيزه.

لقد كان ذلك تراثا ظل دائما متشبعا بفكرة "المركزية" أو ما يطلق عليه جاك دريدا "ميتافيزيقا الحضور"[5]. وقد كتب دريدا ما معناه أن إطار تاريخ الميتافيزيقا: "هو تحديد الوجود بوصفه حضورا بكل معاني هذه الكلمة. ومن الممكن أن نبين أن كل الكلمات المتصلة بالأساسيات والمبادئ أو بالمركز قد ظلت تسمى باستمرار ثابت حضور ـــ سواء أكان اسمه eidos أو arché أو telos أو energeia أو ousia(الجوهر، الوجود، المادة، الذات)، أو كان altheia أو التعالي أو الوعي أو الضمير أو الله أو الانسان، وما إلى ذلك" (الكتابة والاختلاف)[6]. ولعل الكوجيتو الديكارتي "أنا أفكر، إذن أنا موجود" يعد أوضح مثال في الفكر الغربي لما تتضمنه من فكرة ميتافيزيقا الحضور، إذ يعتبر الأنا (تلك الذات

---

[1] ـ فنك أويغن، فلسفة نيتشه، ترجمة إلياس بديوي (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد لقومي، 1974)، ص 169- 170

[2]- F. Nietzsche، Aurore، trad. Henri Albert (France : Hachette، 1987)

[3] ـ أرثر لفوجي، سلسلة الوجود الكبرى، ترجمة ماجد فخري، دار الكتاب العربي، 1964، ص.75.

[4] - J . Granier، Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche (Paris، Les éditions du seuil، 1966) p.56.

[5] ـ جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة د محمد عصفور (الكويت: عالم المعرفة،1996) ، ص 207

[6] ـ جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد وتقديم محمد علال سيناصر(الدار البيضاء: دار توبقال للن، دون تاريخ) نقلا عن المصدر نفسه، ص 215 - 216

المتعالية) خارج مجال الشك لأنها حاضرة لنفسها في فعل التفكير[1].

غير أن مفهوم المركزية النابع من التراث الميتافيزيقي التقليدي هذا قد تزعزع أمام قدوم بنيوية فرديناند دوسوسير في اللسانيات، والتي تحولت فيما بعد إلى منهج اعتبر ثورة في الفكر الغربي لاستقدامه نظام الثنائيات binary system أو فلنقل إحياءه الطرف المقصي أو المغيّب داخل نظم الفكر المركزية التقليدية وتسليط الضوء عليها أيضا، "إذ أن المتتبع لأعمال البنيويين المختلفة يلاحظ ثنائية خفية حينا وجلية حينا آخر في أعمالهم"[2]، لذلك فقد وجد دريدا في البنيوية نقدا قويا لميتافيزيقا الحضور[3]. لتطل علينا البنيوية في أول حضور لها عند فرديناند دوسوسير بثنائية الكلام/اللسان، وتتوالى بعدها ثنائيات أخرى مع غيره من المفكرين

الحضور/الغياب،تلاء/الفراغ،

الحياة/الموت...وغيرها من الثنائيات التي يتم فيها دائما تغليب أحد طرفي كل ثنائية على الآخر[4]. ويساجل دريدا في كتابه *de la Grammatologie* أنه وفي جميع هذه الحالات يكون تغليب الطرف الأول على الثاني أمرا قد جبلنا عليه على اعتبار أنه هو الأصل والأسمى بينما ينظر إلى الطرف الثاني من الثنائية على أنه ثانوي ومشتق من الأصل بل وحتى طفيلي لكونه غير مستقل بذاته. ولذلك فقد رأى دريدا في البنيوية، في ذات الوقت، تأكيدا لا مفر منه "لهذه المركزية و اتصالا لا خلاص منه بها"[5].

ذلك أنه وإن عدنا إلى تعريف الميتافيزيقا المتضمن فكرة تقسيم جنسين من الوجود يسمو واحد منهما على الآخر[6] وجدنا البنيوية أوضح تجل لها في الفكر الغربي لحد الآن.

وإذا ما عرفنا بأن نظرية الترجمة قد ظهرت وترعرعت في إطار الفكر الغربي المركزي والذي قام بصياغة أسسها مفكرون غربيون في النصف الأول من القرن العشرين، لا نستغرب عدم شذوذ نظرية الترجمة عن منطق ميتافيزيقا الحضور هذا، وخصوصا أنها بدأت مع مترجمي الإنجيل[7]، وعلى اعتبار أنها نتاج فكر يعد تمجيد الأصل فيه تقليدا راسخا، أتى أول كتاب عني بالدراسات التُرجمية باللغة الانجليزية، كتمثيل واضح لهذه النظرة حيث نجد في *Essay on the Principles of Translation* لـ *A.F. Tytler* وهو كتاب نشر أول مرة عام 1791 "القواعد" الثلاثة التي ينبغي اتباعها من أجل القيام بترجمة ناجحة:

1- على **الترجمة** ألا تخطئ فكرة من أفكار العمل **الأصليّ**.

2- ينبغي لأسلوب وطريقة الكتابة أن يكون مماثلا لطابع **الأصل**.

3- ينبغي **للترجمة** أن تكون بسلاسة **الأصل**[8].

نلاحظ بوضوح في هذه "القواعد" التي وضعت لتكون معايير لتقييم التّرجمة التّسليم بوجود الأصل، وهو الذي أشير إليه ثلاث مرات مقابل الإشارة إلى "الـ"تّرجمة بشكل صريح مرّتين فقط، وهي التي طلب منها في هذه القواعد أن تسعى إلى محاكاة الأصل وقد أشير إليها بـــTranslation (T بالحرف

---

[1] - **جون ستروك** ،مرجع سبق ذكره، ص 216

[2] - **عمر مهيبل**، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، دون تاريخ) ص 19.

[3] - **جون ستروك** ،مرجع سبق ذكره. ص 220.

[4] - **محمد شوقي الزين**، تأويلات وتفكيكات (ط1؛ المركز الثقافي العربي، 2001)، ص 189

[5] - **جون ستروك** ،مرجع سبق ذكره، ص 220

[6] - **جمال مفرج**، نيتشه (بيروت: أفريقيا الشرق، 2003)، ص 50.

[7] - روجر ت. بيل. الترجمة وعملياتها (النظرية والتطبيق)، ترجمة: محي الدين حميدي (الرياض: مكتبة العبيكان، 2001)، ص47

[8] - **A. F. Tytler** . Essays on the Principles of Translation (London : Dent، 1907)، p. 9

الكبير، وكأنه يفترض وجود ترجمة وأحدة وحيدة لهذا الأصل الأحد).

إلا أنه ومع ظهور البنيوية في الخمسينات والستّينات من القرن الماضي، اقتحمت نظريات التّرجمة، بعد أن تمّ تصنيفها كعلم، فكرة الثّنائية، وأصبحت ثنائيّة النّص الأصليّ/النصّ المترجم، الثّنائيّة الكلاسيكيّة التي لا تسقط من أيّ كتاب في الترجمة منذ ذلك الحين، وغدت: "الترجمة هي التعبير بلغة أخرى (أو **اللغة الهدف**) عما عُبّر عنه بأخرى، **لغة المصدر**، مع الاحتفاظ بالتكافؤات الدلالية والأسلوبيّة" (دوبوا، 1973، مستشهد به عند روجر ت. بيل)[1] ونلاحظ من خلال هذا التعريف المقابلة الواضحة بين الترجمة والأصل والتي يظهر فيها بشكل جلي أيضا الحط الضمني من مكانة النص الهدف (أي الترجمة) والذي تمت الإشارة إليه بأنه اللغة الأخرى أولا، ثم وضع تفسير لذلك بين قوسين، وكأنّ لغة الترجمة ليست ذات هويّة واضحة، بل حتى أن التّعريف كله لا يتحقق إلا إذا وصلنا إلى اللغة الأصل، وهو مجددا المفهوم الأوضح والأبرز في هذه المعادلة. وفي مكان آخر نجد جان رونيه لادميرال يضع تعريفا للترجمة يعتبر فيه هدف الترجمة الأسمى "...هو إغناؤنا عن قراءة النص **الأصلي**". وفي هذا التعريف نجد لادميرال يعتبر ضمنيا أن النص "الأصلي" يغنينا عن قراءة غيره من النصوص، وهو بالتالي ينكر عملياً فكرة التناص.

هنا نجد أنفسنا أمام نظريات عن الترجمة بقيت الميتافيزيقا فيها على مدى قرون هي المعين الذي تنهل منه، تم فيها التركيز على الأصل المتعالي، ولاحقا التركيز على الفصل بين "الأصل" والترجمة. إلا أن دخول الفكر الإنساني في مرحلة ما بعد البنيوية، وتأثر نظريات الترجمة الحديثة بها، بدأ يزيل عن منظورنا لعملية الترجمة هذه المفاهيم المتعالية شيئا فشيئا، وبدأت أسطورة الأصل ونقائه توضع موضع شك مع نظريات حديثة لا تؤمن بتعالي الترجمة عن الأصل بقدر ما تؤمن بتكاملهما، وأصالة كل منهما.

[1] روجر ت. بيل. الترجمة وعملياتها (النظرية والتطبيق)، محي الدين حميدي (الرياض: مكتبة العبيكان، 2001)، ص46.

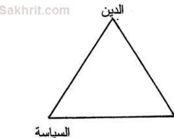
التناص و بطولة اللغة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي

زهرة عميري

إذا اعتبرنا الكتابة لعبة فهذا ما يسمح لشفرات النص بالحركة والدينامية، ونجد هذا المعنى عند غريماس في كتابه المشترك عن السيميوطيقا حيث ينفتح النص على آفاق الفكر بوجود القواسم المشتركة مع غيره من النصوص. فكيف يسهم عنصر التناص في هذه الحركية ؟

ن الباحث الروسي باختين[1] أول من استعمل مفهوم التناص فأثار اهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الإجراءات المقارنة التي تتضمنه أي أن النص يتأسس من خلال التراكمات الجمالية والاجتماعية وهذا يدخل في إطار ما يسمى بالشاعرية التكوينية. فما مدى تفاعل هذا المفهوم مع رواية أحلام مستغانمي ؟

إن بؤرة التفاعل تجلت بشكل صريح تارة وضمني تارة أخرى من خلال المثلث الآتي:



لذلك ارتأينا دراسة ظاهرة التناص وفقا للبنية العميقة لهذا المثلث من خلال تحديد

مركزية هذه العناصر الثلاثة في كل من ذاكرة الجسد ورصيف الأزهار لم يعد يجيب لمالك حداد. وهذه العصارة من المعطيات تم إفرازها من خلال التقاطعات والتمفصلات النصية بين الأديبين ويتجلى ذلك انطلاقا من الجملة البدئية والختامية في الروايتين معا؛ فبالنسبة لمالك حداد نجد الملفوظ « القطار» عكس لغة الذاكرة أما « مارسيليا» فهي مكان مثّل مقر المنفى والبديل اللغوي(الفرنسية) التي جعلته يبكي لغته العربية في المنفى والدليل النصي قوله القطار أقلع من مارسيليا في الجملة البدئية، أما الجملة الختامية قوله يا إلهي يجب أن انزل إلى الدرك الأسفل من الجحيم، أرجوك يا إلهي أن تلبي بالخصوص هذا الرجاء أتوسل إليك أن تغض الطرف عني ....وهنا نلتمس مركزية الخطيئة والندم وبالتالي الخيانة.

وتمثلت الجملة البدئية في رواية ذاكرة الجسد في قولها مازلت أذكر قولك ذات يوم الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث أما الجملة الختامية فتمثلت في قولها ولكني أصمت وأجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيقة رؤوس أقلام ....ورؤوس أحلام، ويتجلى التقاطع بينها وبين الكاتب مالك حداد في عبارتي (مازلت أذكر) و(مسودات هذا الكتاب) أما في قولها مازلت أذكر نجد بيانا لمفهوم الذاكرة التي تم الحفاظ عليها باستعمال الفعل الدال على الاستمرار في الزمن. أما عبارة مسودات هذا الكتاب نلتمس مجال الخطيئة والمد والجزر والأخذ والرد في المسودة التي تضم احتمالات الخطأ والصواب وهذا ما يفتح آفاق التأويل لمفهوم الخيانة.

كما تجلى التمفصل بينهما من خلال عقد القران النصوصي. ونجد الكاتبة تقول:« وين قطار الموت»

[1] د صلاح فضل ، شفرات النص، دراسة سيميولوجية سيميولوجية في شعرية القص و القصيد، القاهرة، دار الفكر،1990، ص116.

تمد بيدها إلى قطار خالد في رواية ملك حداد من خلال الجملة البدئية وهذا القطار هو رمز للتاريخ الممتد امتداد السكة الحديدية في درب صعب مخادع، والطريق هنا رمز للموت، موت البطل خالد والذي يمثل بدوره الرمز الإيقوني للبطل الحقيقي مالك الرافض للخيانة إلا أن التاريخ مازال متواصلا لتأتي أحلام مستغانمي لتوقظ مالك كما صرحت في الإهداء في مقدمة الرواية، وفعلا جعلت من المسألة محط دراسة واستنتاج وهذا التواصل التاريخي يتمظهر في العبارة المذكورة سالفا (مازلت أذكر ثم إن العمل الموجود أمامنا أثر، والأثر هو امتداد لمفهوم العلاقة إذ أن العلاقات النصوصية تتفاعل داخل النص بتحريك من القارئ لطاقاتها المخبوءة،لهذا انبثقت إشارات الذاكرة على أنها حالة تحول نصوصي إنساني[1] لان الكتابة في الأصل هي إعادة تشكيل أثر قرائي سابق، ومنه فإن ذاكرة الجسد تمثل نتاج لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الإنسانية خاصة في شقها اللا واعي، فالذاكرة مثلا كنص إبداعي تمثل عصارة ناتجة عن نصوص أخرى، فإنها أيضا تمثل مقدمة لنصوص ستأتي وهذا مايجعل مبدأ تداخل النصوص منعطفا تمر به مختلف أنواع الخطاب، وما صورة التعامل مع النص إلا مثال على التعامل مع كل مواقف الحياة والحضارة. وهذا المعنى(الذاكرة) لدليل على الخلفية التاريخية السياسية لا يكاد يخلو عمل إبداعي منه، كاللاز للكاتب طاهر وطار ورواية زهور في الأزمنة المتوحشة للكاتب جيلا لي خلاص وغيرهما...... وعلى هذا الأساس كله يمكننا القول إن رواية ذاكرة الجسد جاءت كأنها وثيقة تشمل الركام المعرفي والديني والسياسي على السواء. والدليل النصي يتجلى في قولها:المرأة التي أغرتني بأكل التفاح (الدين).

ولقد اكتسبت الرواية بعدا تحليليا لنفسية الإنسان ببساطته وقدرته على صنع الذات وبالتالي صنع الوطن ومن ثم قلب موازين القوى في العالم بأسره من خلال عقد القران بين خالد في رواية أحلام والإنسان الياباني إذ أن خالد يدرك انه لا يمكن لإنسان بائس وفارغ وغارق في مشكلات يومية تافهة ذي عقلية مختلفة عن العالم بعشرات السنين أن يبني وطنا. والعلامة النصية على التعلق النصوصي للمدلول تتمظهر في قولها لقد بدأت كل الثورات الصناعية في العالم من الإنسان نفسه، ولذا أصبح اليابان يابانا وأصبحت أوروبا على ما هي عليه اليوم. وهذا ما جعل البعض يستبعد كونها رواية لاقترابها من عنصري التقرير والتوثيق التاريخي حيث صرحت بهذا الناقدة فريدة النقاش[2].

هذا عن ضلال الذاكرة في الرواية وهي بدورها تمكننا من استنطاق القطب الثاني (الجسد) إذ نجد لهذه الرواية تقاطعا مع روايات المستنقعات الضوئية لاسماعيل فهد إسماعيل، وكلا العملين الإبداعين يقدمان المرأة في صورة قاتمة سالبة حيث جسدت المرأة بصورتها الحسية الزوجة الخاطئة والضحية، كما أن المرأة في رواية أحلام ليست دائما هي المرأة الأنثى وإنما تتحول أحيانا إلى رموز أخرى، الرجل، الحياة، الحرية ومنه الخيانة والضعف والسخرية بحسب إيقاع العالم الداخلي لخالد وعلاقاته مع المتغيرات حوله. و ذاكرة الجسد تعكس صورة المرأة باعتبارها رمز للخيانة كما هو الحال للمرأة

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1996، ص 80 .

[2] مجلة العربي، العدد 457، ديسمبر1996، الكويت، ص 111.

التي قتلت في فيلم زوربا[1]، إذ ظهر التناص بالتداخل الزمني ولذا تجدنا نتحدث عن سيولة الحكي في تناولنا للزمن بأبعاده المختلفة في الرواية من خلال تداخل الأزمنة الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل. ونجد أنفسنا نقع في مركز اللا الشعور للكاتبة من خلال عنصر التضمين لعدد من الكتاب بحيث يكاد هذا التقاطع القرائي يكون عضوا من السياق في الرواية كلها؛ إن كل من كاتب[2] ياسين ومالك حداد والشيخ بن باديس حاضرون بنصوصهم وبأشخاصهم في ذكريات الثورة في الجزء التسجيلي الإعترافي في الرواية وهذا ما يحيلنا إلى القاسم المشترك. ورصيف الأزهار فيما يخص المرجعية التاريخية والسياسية فنجد أنفسنا أمام نقاد نظريات التلقي بالنسبة لقضية التراث حيث دعا «ياوس » إلى ضرورة التمييز بين الإستسلام السلبي له والتكيف الواعي معه في قلب العلاقة بين الثقافة والتاريخ. وبالتالي تجلي مفاهيم مختلفة كالسياسة والاقتصاد والإجتماع وهذا الركام المعرفي الموسوعي لم ينفلت من الذاكرة لدى المؤلفين باعتبار الإبداع مرآة عاكسة لكل جوانب الحياة الفكرية

والمادية بوجه عام. وهذا ما أعطى لمفهوم التأص بعدا ديناميا قرائيا تأويليا. ويمكننا هنا طرح فكرة جوهرية توضح مدى خضوع الفن للتاريخ وخضوع التاريخ للفن، وهذا التساؤل يجيب عنه عنصر الشعرية في القص، فمالك حداد كان يكتب رواياته وأشعاره والتاريخ أمام ناظريه، ولكنه كان له مفهومه الخاص للتاريخ.

-2-

[1] أحمد الزعبي،الايقاع الروائي ، إيقاع المرأة ، الجنس ، الوجود، دار المناهل للطباعة و النشر، ص63 .

[2] مجلة العربي ص 113.

حيث كان يرفض التاريخ الرسمي و يقول عنه:« أنا أمقت التاريخ لأن التاريخ يعقد كل شيء، فالسياسة تحاول كطفلة لعوب أن تجره من أنفه ولكن التاريخ ليس من صنع البشر،وهو لا يحتاج إلى من يريه وجهته» .[3]
وهذا المعنى يصب في المصب نفسه مع قول أحلام في روايتها:« سي الطاهر أحد رجال التاريخ المجهولين وأحد ضحاياه. »[4] ويتمظهر التقاطع بينهما في كلمتي(مجهولين) و(لايحتاج إلى من يريه وجهته).إذ نجد فيهما ضلالا للغموض والضبابية والتردد، بالتالي الخيانة والنفي. والدليل النصي يتجلى في العبارة المنفية لم يعد يجيب.

كما نجد مركزية معنى الشقاء في الروايتين معا، مما يوضح إنصهار المعنى عند كلا الأديبين، فراح الكاتب مالك حداد يعبر عن رفضه للتاريخ باعتباره رمز لشقاء شعبه. ونجده يلخص هذا المعنى حين كتب عن صديق له :

مات صديقي على غناء القيثار.
و غناء القمح.
فيالها من ميتة !
كان في ريعان شبابه.
كان جزائريا.
لقد كتب لي تاريخي.
كان غناؤه احسن من غناء القمح .[5]

إن الكاتبة أحلام في المقابل ترى تاريخ الوطن كله ملخصا في كلمة واحدة،امتدت معه أمادا طويلة ألا وهي الشقاء لهذا الشعب، حيث تتجسد حدود و زوايا المثلث المحرم

[3] د أبو العيد دودو ، في ذكرى مالك حداد، ص5 ، الجزائر، 1996.

[4] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية ، 2004 ، ص 380 .

[5] في ذكرى مالك، ص 5.

والعلامة النصية في ذاكرة الجسد تبدو من خلال ربط الدين بالسياسة و الجنس. حيث تقول:« يا شجرة توت تلبس الحداد ورائيا كل موسم» – ص 17 «الوطن كله للصلاة...»ص 16 .«و يحضرني كلام قاله زياد مرة في زمن بعيد... ». قال:« أنا أكن احتراما كبيرا لآدم لأنه يوم قرر أن يذوق التفاحة لم يكتف بقضمها...ربما كان يدري أنه ليس هناك من أنصاف خطايا ولا أنصاف ملذات تفاديا للحسابات الخاطئة »ص 305، هذه المقتطفات من المتون تبرز التقاطع الثلاثي الوراثي كما صرحت أحلام من خلال الجمع بين لغة السرقة ولغة الوطن ولغة الحب . وإذا رجعنا إلى رواية رصيف الأزهار لمالك حداد فإن العلامات النصية الدالة على هذا التقاطع تكون عن طريق التردد والانقلاب المفاجئ، والذي يتجلى في مفهوم الردة وعلاقته بالبعد السياسي الدال على انقلاب مجرى التاريخ في قوله: «لم يكن يليق بك أن تفعلي ما فعلت لوطني الذي لم يعد وطنك الآن ». وقوله :«لا يزال خالد مستندا إلى المقبض النحاسي ....لم يكن يليق بك أن تفعلي ما فعلت لي أنا ولك ولأولادي »ص155.

فنجد هذين القولين يومئان إلى لغة الانقلاب والنفاق السياسي من خلال قول الكاتبة أحلام فقد يكون ذلك لأنني بعثت لرعية تحترف الردة[1].

لم يكتف شاعرنا مالك بوضع التاريخ قبالته في لحظات الإبداع، وإنما كان يربط ولادته به، فكان يجيب عن تاريخ ميلاده باعتباره يمثل يوم الثامن ماي، وهذا الشهر في نظره أخذ طابعا حرباويا بدوره فهو فصل ربيعي دام، فيه انقلبت موازين العهود والمواثيق التاريخية مع العدو الأجنبي، فيقول :

- **شاهدت عيون رفاقي تبللها الدموع.**
- **رفاقي ناسجي العلم الوطني.**
- **الكبير.**
- **علم الجزائر.**[2]

-3-

ولم يكن شهر جويلية عنده شهر الفرحة، فرحة الحصاد، وإنما كانت عملية احتلال وإنزال لقوة أجنبية عام 1830، كانت حرارة الإحساس بهذا التاريخ تدفعه إلى أن يخاطب الشعب في لحظة استسلامه للهدوء والراحة والحلم قائلا:

- **إنك لا تدع التاريخ يدفعك و يسيرك.**
- **في حين إن وضع الوطن يدعوك.**
- **إلى أن تكون أنت المسير للتاريخ.**
- **وهو حق لك.**
- **ليس لأحد أن ينازعك فيه.**[3]

وهذا التخوف من فترة ما بعد المفاوضات ومرور قطار التاريخ في الإتجاه المعاكس قد أشارت إليه الكاتبة في روايتها المدروسة .«...والتقى بعد 37 سنة مع جدران سجن كنت يوما أراها من الداخل. ولكن هل يصبح السجن شيئا آخر لمجرد أننا ننظر إليه من الخارج، وهل يمكن للعين أن تلغي الذاكرة اليوم .» [4]. إذ نجدها أيضا استوفت الشرح لهذا التغير عبر التواصل لذاكرة التاريخ حين أبرزت مفهوم الحرية السياسي من خلال

[1] ذاكرة الجسد، ص 455.

[2] في ذكرى مالك، ص 6.

[3] المصدر السابق، ص 06.

[4] عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ،1996 ، ص 191.

تحرر البنت(حياة) من الأب المزور وتخلصت من الوصية الكاذبة، فعلت ذلك لأنها حولت الرجل إلى كائن ورقي و جعلته مادة قابلة للانكتاب والتفكيك والتشريح، بدءا ببترها ليده وانتهاء ببترها لقلمه وللغته،ففكت بذلك الارتباط العضوي القديم ما بين الفحولة واللغة، مما جعل اللغة عالما حرا تم تحريره من المستعمر. وتم إعلان استقلال الخطاب اللغوي مثلما استقلت الجزائر من مستعمرها، ويتسنى للغة أن تكون فاعلة في اللغة، وأن تكون ذاتا نصوصية تؤلف وتضع وتكتب وتبادل الجمل لغة بلغة. وانكتابية بإنكتابية [1].

وإن خيمت فكرة التشاؤم والحزن عند مالك في رواية رصيف الأزهار، فهذا ما انعكس من رواية ابنته أحلام البطلة في روايتها ذاكرة الجسد. حيث اعتبرت الزمن بمثابة فخ نصب للجزائريين، ولا أمل في الانفراج واستمرت التشاؤمية التي تبعث الشك والخيانة في جوهر الوطن ولأبطاله.« .. التاريخ لا يكتب على سبورة، بيدك تمسك طباشير وأخرى تمسك ممحاة...»ص- 329-

لكن ليس معنى هذا أن هذه الروح التشاؤمية مغروسة في كل روايات«مالك» وخير دليل ما أثبته المؤلف «فيرنر بلوم » حين راح يؤكد على الصداقة المتينة، بين مالك حداد وكاتب ياسين مما خول له المقارنة بين الأديبين،ثم قرّر أن مالك حداد يختلف عن كاتب ياسين في أنه أكثر تفاؤلا و ثقة بالمستقبل ويستدل على ذلك بقول مالك حداد :

- إن السماء صامتة.
- ومع ذلك فإن طائر اللقلق الأخير.
- يؤكد لنا الغد سيكون جميلا.
- وعلنا أن نصدق طائر اللقلق.[2]

وهذا تجلى في روايته «الانطباع الأخير» التي كان من المفروض أن تصدر تحت عنوان فيضان الوادي، وهذا الوادي الفائض بمثابة رمز إلى الشعب الجزائري الذي ثارت ثائرته.

-4-

ومن خلال اطلاعنا وتفحصنا لرواية ذاكرة الجسد، نجد احتواء وتقاطعا مع الفكر القباني خاصة في قصيدته«على أضرحة المجاذيب».

- أنظر كالمشدوه ......في خارطة العروبة.
- وفي كل شبر أعلنت خلافة.
- وحاكم بأمره و خيمة منصوبة.
- تضحكني الأعلام والأختام والممالك التركية.
- وسلطنات القش والكرتون والشرائع العجيبة.

وهذا الاحتواء أو الإفراغ للزخم المعرفي عند أحلام يظهر حين يحاول خالد نفسه في وظيفته البيروقراطية كمسؤول للنشر وهو يتناقض مع نفسه ومع الأهداف العليا التي كافح من أجلها. ونجد خالدا يعلق على الشعب:"كنت أشعر أنني مسؤول عن تدهور صحته الفكرية وأنا ألقنه الأكاذيب...." وفي هذه الظروف يتعرف خالد على " زياد" البطل الآخر في حياة " أحلام". وهنا مربط الفرس بين الروائية أحلام والشاعر الحساس نزار قباني.

ولقد أشارت الناقدة فريدة نقاش إلى شيوع عنصر الترهل والإستطراد غير الضروري في تركيب ونسيج النص مع تأثر واضح بلغة نزار قباني،" وليلى بعبكي وعائشة أبو النور[3]التي جعلتها تقع أحيانا في أسر بلاغة تقليدية وخطابية.

إلا أن اللغة قد جاءت في الواقع على بساطتها تحمل أعقد معاني النقد الذاتي لأمتنا وتركت. آثارا دفينة لحرائق الوطن، و تجلى ذلك في كثرة الأسماء إذا ماقيست بالأفعال، أسماء الأعلام كالبلدان .

---

[1] مقال فيرنر بلوم و مالك حداد ، د أبو العيد دودو ، 1996/06/07 .

[2] مجلة العربي، ص 111.

[3] المصدر نفسه ، ص 111.

وأبطال التاريخ والمعارك التاريخية.« كان زياد يشبه المدن التي مر بها، فيه شيء من غزة ومن عمان ومن بيروت كان يشبه السياب، الحلاج »– ص 224– بالإضافة إلى هذا كله نجد العامية حوالي 25 % تقريبا نحو:«إيه قسنطينة لكل زمان صالحة ....» –ص425– وهنا تتقاطع مرة أخرى مع لغة نزار في قوله «يحسون الشاي، الطحين، حبوب النوم[1].».

هذا اللقاح والتزاوج بين الذاكرة باعتبارها إسقاط للمرجعية التاريخية، والجسد باعتباره الجسم الجديد وهو اللغز الذي يمثل القاسم المشترك بين أحلام مستغانمي ومالك حداد. والعلامات النصية عند مالك «الفرح حين يرتسم على محياها...»–ص119.

–5–

ويظهر هذا التميز الأنثوي للتاريخ عند مالك أيضا عند الحديث عن غضب وريدة «..... حين تغضب فيحمر خداها مثل الوردة الصغيرة التي يذبل جمالها عبر الأيام والليالي والسنين» ص82

وما نلاحظه في الرواية المدروسة–ذاكرة الجسد–عنصر الموازاة مع المرأة الأنثى باعتبارها مصدر خوف وضعف ونقص، يمكن تخفيف عيوبه بذكر الجسد الناقص–(بتر ذراع خالد)–وهذا ما يضمن عنصر التوازن الطبيعي.

ومنه يمكننا القول حسب الرواية طبعا – إن إحداث النقص في جسد الرجل قد ذكر ليتساوى الجسدان المذكر والمؤنث وهنا تكون المواجهة عادلة، وهذا يحيلنا إلى تعريف "فرويد" للمرأة بأنها رجل ناقص وخاصة إذا ما تصدت المرأة لسؤال اللغة وتوجهت إلى تحويل الرجل إلى نص مكتوب، وإلى كائن من ورق، فإذا رجعنا إلى تصميم الرواية، فإن خروج خالد من النضال يعني الخروج من الفحولة، ومنه انكتابية الرجل تعني تفكيك فحولته[2].

ونجد أحلام مستغانمي تمد بيدها إلى معاني"نوال السعداوي"[3] عند اعتبار العمل الإبداعي عند المرأة ضرورة نفسية وثقافية في الآن نفسه. ولذا فإنها ترتبط بالقلق، وتتشابك الكتابة مع مفهوم الحرية أي خروج المرأة من مقصورة الحكي وحصانة الليل الساتر إلى نهار اللغة الساطع. ولقد أرجع"رولوماي"[4] هذا القلق إلى معضلة التكيف أو مايعرف" بالعصاب".«إن التكيف هو العصاب ذاته...إن القلق هو حالة الإنسان عندما يصارع تلك القوى التي تحاول تحطيم وجوده». وفي ذلك إشارة إلى الكاتبة"نوال السعداوي" حين راحت تلح على أن المرأة هي الأصل أصل الجسد، جسد التاريخ كما هو الحال عند أحلام في روايتها المدروسة. والعلامة النصية «ذراعي الناقصة....بعدا فنيا» ص 84.

كما أشارت الروائية أحلام مستغانمي إلى هذه الفكرة، من خلال الاستبيان الذي عرض عليها لمعرفة موقفها من لغة المرأة فراحت تستدل برأيها [5] قائلة :"أنا محاطة بالرجال"، " أنا لا أذكر أنّ هناك امرأة كاتبة دون أن يشجعها رجل...غالبا ما يكون والدها وأحيانا أخوها". ونجد المؤلفة أحلام تقول أيضا:"وأنا درست هذا الموضوع بتعمق أكثر في أطروحتي لأنني لاحظت أن معظم الكاتبات

---

[1] تطور الشكل الشعري عند نزار قباني، إعداد الطالب أحمد هويس،إشراف د حسني محمود حسين ، رسالة ماجستير، سنة1977 ، ص170 .

[2] عبد الله الغذامي ، المرأة و اللغة، ص 186 .

[3] المصدر نفسه، ص 186 .

[4] المصدر نفسه، ص 136 .

[5] مجلة أنوثة، العدد 8، 1992 ، ص 22 .

مثلا" أسيا جبار "كان خلفها زوجها وأحيانا أخوها....فالرجل الجزائري عادة يستحي من زوجته"، " فالمرأة تكتب للرجل ولو كتبت امرأة لكتبت لنفسها".

-6-

رغم أن الظلام الدامس والخيانة خيما على الروايتين، إلا أننا نلمس ظلالا تفاؤلية إذ نجد الكاتب مالك حداد قد أوضح تفاؤلا من قبل خالد انطلاقا من نزعته الدينية المبثوثة حين راح يقول:«حينما تنفتح براعم أغصان الأشجار يعاود التفاؤل نفس خالد، لأن الشقاء لا بد له من نهاية ولأن الله موجود في كل مكان »[1]. حيث أعرب مالك حداد عن هذا التفاؤل حتى بعد الموت وتجلى ذلك في الجملة الختامية – معربا عن أمله في اللقاء- البطل ومدينته. والعلامة النصية تطفو إلى السطح خصوصا من خلال تواترها للدلالة على التأكيد في الخبر". رمى خالد بن طوبال بنفسه إلى السكة ... لقد التحق بملكوت السماء ليتفاهم...حول بعض الشؤون"[2].

إلا أن أحلام اعتبرت دواء الخيانة أمرا معلقا نسبيا وهذا بالنظر إلى العوامل السوسيو تاريخية حتى وإن كان التاريخ يمثل القاسم المشترك بينها وبين مالك حداد.إلا أنها ارتبطت بعوامل فرضها مجتمع القرن العشرين، فجاءت الرواية إفرازا ممزوجا بالاجترار للواقع والأحداث. ونقلت الصور في قالب وثائقي شاعري، وكان التفاؤل نسبيا يدخل في المستحيل أحيانا إذ أعربت عن ذلك القضايا المركبة التي دافعت عنها، فالمرأة تمثل السياسة والتاريخ والأنوثة والترجل لفرض الوجود، إلا أن التفاهم بين الجنسين(المرأة الرجل) يبقى في إطار التوازن باعتبار المرأة رجل ناقص .

فالموت دلالة انقراض وتحول بين البطل ومدينته– «إقرئي هذا الكتاب... واحرقي ما في خزانتك من كتب لأنصاف الكتاب وأنصاف الرجال وأنصاف العشاق »[3] .

كما تجسد عنصر الاستقالة–الرجل والمرأة – باعتبارها قضية قبل أن تكون أنثى، وهنا تمركز التقاطع مجددا بين أحلام والشاعر الفذ نزار قباني في قصيدة له والمعنونة "الاستقالة "[4]، نشرها في مجلة الأسبوع العربي اللبنانية.

–حاولت بعد ثلاثين عاما من العشق.... أن أستقيلا .

– وأعلنت في صفحات الجرائد.

–أنني اعتزلت قراءة ما في عيون النساء....

– وما في رؤوس النساء....

–وأغلقت بابي عساني أنام قليلا.

ومن خلال هذا كله يتجلى عنصر التلوين العقلي والحوار الفكري في وصف التشكيلات إذ أن القضية مجرد انفصال يتلاشى في كلمات حادة أو مقنعة، أي هناك قضايا مصيرية للإنسان العربي ورؤية جديدة لمسيرة الزمن والعصر. فلا بد من فتح الحساب أمام الجميع .

إلى أي مدى يمكننا ربط مفهوم الاستقالة النزارية بالبعد السياسي الذي يحيلنا إلى بطولة الأنثى من خلال انفجار طاقة التأليف ؟

إن دراسة المرأة كقضية قبل أن تكون أنثى يظهر في الواقع البيوغرافي الذاتي للروائية أحلام مستغانمي، إذ أرادت هذه الأخيرة أن تبرز معلما جديدا في الحركة الإبداعية، فيزحزح الشرف إلى ما يعرف ببطولة اللغة، فلم تكن البطولة لخالد ولا لحياة. بل كانت اللغة الأنثى تمثل المرأة الزئبقية داخل الرواية.

[1] مالك حداد، رصيف الأزهار لم يعد يجيب، ترجمة د حنفي بن عيسى، المطبوعات الوطنية الجزائرية، فيفري 1965 ص 72.

[2] المصدر نفسه، ص 157

[3] ذاكرة الجسد، ص 462 .

[4] تطور الشكل الشعري عند نزار قباني، ص 155

بل المرأة الرجل، حيث قامت أحلام بحوصلة ملحمية لذاكرة المرأة في عملها الأدبي .

-7-

ولقد اكتشفت المرأة أن لأصابعها وظيفة أخرى غير الوظيفة المعتادة، ولو فقدت أصابعها فهذا معناه أنها ستعود إلى"زمن الحكي" وترجع مرة أخرى لتكون شهرزاد المهددة ليلا بالموت على مدى ألف ليلة وليلة.[1]

وليس للمرأة سوى الإبداع للخروج من المفهوم المادي إلى الترجل أو الذوبان في شخص الرجل لتكون امرأة جديدة، أنوثة ملقحة بهاجس الذكورة لتفريغ ذلك النقص الدفين. وهذا نجده في الدراسات النفسية، " يونغ" مثلا الذي اعتبر من عقد النقص سبيلا في التعويض عن طريق التجاوز والإبداع والتجديد.

وهاهي أحلام تفصح عن ذاتيتها ومكبوتاتها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، حيث اعترفت الناقدة فريدة نقاش قائلة [2]: "ذاكرة الجسد هي أول رواية تكتبها امرأة جزائرية باللغة العربية وواحدة من روايات نسائية قليلة يحكيها رجل بينما كاتبتها امرأة".

وهذا المزج بين الرجولة والأنوثة داخل الرواية مرده ذلك المزج بين الزمن النفسي والسياسي للروائية. ولقد أعرب عن ذلك إيراد المتواليات النصية بأسلوب الحذف والإجمال، مما جعل زمن الحكي يفوق زمن السرد: زح > زس .

والدليل النصي" ماذا أفعل بكل ما كدست وجمعت من أحلام طوال سنوات غربتي ونضالي[3]".

" في اليوم التالي فاجأني صوتك في الساعة التاسعة تماما ".[4]

"سنأتي... ردد صوت ساعة أو ساعتين وأكثر.... ومر صبح ومساء ومر مساء. ولم تأت.[5]

ونلمح هذا الاختزال الزمني والتقليص الزمني السردي رغم التفاوت العددي للصفحات مما يؤكد البنية الوظيفية والمركزية للعنونة في ملفوظ " الذاكرة ".

وهذا الاضطراب الزمني بين الحكي والسرد يتراءى من خلال العدسة التصويرية للرواية والتي تبدو مصوبة داخل وجدان البطلة(الكاتبة) تارة، والتركيزعلى الزمن الخارجي تارة أخرى، ولعل ما جعل الزمن النفسي عنصرا متألقا في رسم الشخصية وتعدد الأحداث كون الرواية في هيكلها الفني بمثابة رحلة من الحاضر إلى الماضي. وعملية استرجاع لخبرات خالد السارة والأليمة باعتبار التذكر استرجاع حالات شعورية تولدت من مواقف ماضية، لذلك كان الزمن النفسي عنصرا متناغما مع طبيعة تيار الشعور. فالزمن حامل من حوامل الحدث و«البعد الجمالي على السواء. وهذا ما يبرز سيولة الحكي من خلال التداخل الثلاثي للظرف الزمني .

أما الزمن السياسي فيظهر من خلال الصراع والصدام بين الشرق والغرب. ذلك الموضوع القديم الجديد في الأدب العربي، وهو صدام تضعه المؤلفة في علاقة جسدية تكاد تكون خالية من الروح، ويتمظهر هذا المعنى انطلاقا من التقابل بين المرأة الوطن كهوية، والمرأة العابرة ضد الهوية.

[1] عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة، ص 185 .

[2] مجلة العربي، ص 111.

[3] ذاكرة الجسد، ص 171 .

[4] المصدر نفسه ، ص 155 .

[5] المصدر نفسه، 92 .

الأثر الديني في الأدب التارقي

حواضر الاسلام عند التوارق

بقلم:مولود فرتوني

أبرز حاضرتين للتوارق هي تين بكتو تادمكت ويورد عبد الرحمان السعدي في كتابه تاريخ السودان: (أن بكتو هو اسم امرأة كانت قد عهد إليها التوارق بحراسة بئر كانت توجد في ذلك المكان)1[1]وأورد أيضا أن توارق مقشرن في أواخر القرن الخامس من الهجرة نزلوا بهذا المكان راتعين ووجدوا قرية أمظغ وعلموا أنها مكان لم يعصى فيه الله قط ولم يعبد فيه وثن. ويورد نوري محمّد الأمين الأنصاري الباحث في معهد أحمد بابا للدراسات العليا والبحوث الإسلامية بمالي في دراسة بعنوان العلاقات التجارية والثقافية بين غدامس وتنبكت أن نشأة تنبكت وبناءها كانت على يد التوارق[41> إمقشرن ويرجع أصلهم إلى قبائل إدنان، وقيل أصل إدنان من لمتونة، ولمتونة من حمير، وأخوالهم إمازغن (كلتماشق)[42> ومنهم منشأ لغتهم المعهودة تماشق، وبها يتكلمون تماشق (الملثمين) الذين يسمون بالطوارق مع بقية قبائلهم المنقسمة بين الدول الآتية:ليبيا، الجزائر، المغرب، موريتانيا، مالي، النيجر، بوركينافاسو. وقبائل (إدنان) هم أول من سكن الموضع على حسب ما ذكر السعدي، وأكده غيره من المؤرخين النزهاء، وذلك في حدود عام (474هـ/1080م)، والرواية التاريخية الحقيقية عن اسم تنبكت ومنشأها ومرجعه الأصلي والحقيقي، والذي لا يتنازع فيه اثنان هو:إن تنبكت (تِنْ بَكْتَوْ) كانت أمة عجوزة لإمقشرن من قبائل إدنان، وكانت تسكن في حفش لها في ذلك الموضع حول بئر تسكنها قبيلة إمقشرن (الإدنانية)، فعندما يأتي موسم الأمطار (الخريف) ينتقلون من هذا الموضع إلى الشمال جهة أروان، فيتركون بعض الحفش (الأمتعة) والأشياء الثقيلة وديعة عند هذه المرأة العجوزة المملوكة لهم. ولذلك سميت هذه العجوزة (تِنْ بَكْتَوْ). ومعناها بلغة تماشق: وديعة الحفش، أو صاحبة الأمتعة (الأشياء المادية) التي يضعونها عندها الناس. وبمعنى آخر وديعة الأمتعة أو صاحبة الأشياء المتروكة من طرف الطوارق (كلتماشق) الذين انتقلوا إلى مناطق أخرى بحثا عن الكلأ والمراعي الخصبة لحيواناتهم. ودارت عجلة الزمن فأصبح اسم هذا الموضع مقترنا باسم هذه المرأة العجوزة وذلك بلغة تماشق (تِنْ بَكْتَوْ).

تادمكت:وهي حاضرة مالية تسمى هكذا بمعنى هذه مكة اختصارا لكلمة تادغ مكة.

وثمة حواضر السوك نسبة لكيل أسوك وهي قبيلة عربية تحول لسانها للتارقية وطنت نفسها على خدمة الدين وعلوم العربية. وهناك أغاديز النيجرية وبها أخلاط من الزنوج والتوارق وهناك حاضرةُ إيولاتن الموريتانية التي أصبحت تعرف بولاتة تأسست سنة1224م علي أنقاض غانة كمحطة تجارية متقدمة في التجارة مع بلاد السودان على الطريق الغربي من المحور الأوسط المار بتغازة2[2] فتوات

وهناك غدامس في جنوب غرب ليبيا عبارة عن واحة خضراء في وسط الصحراء وهي كلمة مركبة من كلمتين أغهد أميس وغات الليبية وبلاد هُكارة كما عبر عنها ابن خلدون إي تمنغست كمحطة هامة تمر بها القوافل، وكلها حواضر معروفة ببعدها الإسلامي من خلال ومدارسها القرآنية وزواياها وحللها

الأثر الديني في الأدب التارقي:

1. العادات الدينية والتقاليد

يورد عمر الأنصاري في كتابه الطوارق الحقيقة والأسطورة أن الصراع المرير مع الجن أكبر معركة تعيشها الصحراء كلما قلص الأولياء من نشاطهم عادوا ثانية، فأضحى على كل قافلة أن تصطحبها كوكبة من الأولياء(تقتاوين نكال) أي أعمدة الأرض، لأن هؤلاء قوة والجن ينتقمون من الضعفة وقليلي التدين، ويسرد قصة وقعت عند بئر حيث سقاة من التوارق حالت بينهم البئر بقرة حمراء ،ضربها أحدهم فماتت له أفضل أبقاره ،فضربها الثاني فماتت له بقرتان من قطيعه، فتقدم الثالث وكان أكثرهم إيمانا فضربها فماتت له ثلاث بقرات فأيقن أنه في معركة مع الشيطان فقرر أن يضربها وإن فني كل قطيعه ،فضربها حتى طردها من دون أن يموت شيء من قطيعه، ونجد في هذا المقطع من النص أن التوارق يولون اهتماما كبيرا لأوليائهم الصالحين من أهل العلم والمعرفة، ويعتبرونه عزوة لهم في حلهم وترحالهم، والفكرة الدينية مترسخة في ذهنية التارقي فهناك العديد من القصص المليئة بالاقتباسات الدينية، فنحن لو أمعنا النظر في أطول قصة في الأدب الشفهي لدى توارق الأهقار، تلك القصة التي تحفظها الذاكرة الشعبية وتعد مورد إناس في جلساتهم الحميمة وهي القصة المعروفة **بأماملن دلياس:** (فأماملن خال إلياس وعاش قرابة مئة سنة دون أن يجد من يفوقه ذكاء وفطنة، ولما سأل العرافة قالت له لا أحد يفوقك ولكن ستلد لك أختك فتى يتفوق عليك، فأخذ يقتل كل ولد ذكر ،فلجأت الأخت لمبادلة ابنها بابن الخادمة فقتل ابن الخادمة ظنا منه ابن أخته..) إلى هنا أوقف القصة لأني وصلت للقصد من إيرادها فنجد تداخل القصة مع قصة سيدنا موسى عليه السلام وحادثة قتل الأولاد الذكور المعتمد من طرف موسى، وكذلك خطة الإنقاذ التي جعلت الولد ينشأ قريب من خاله قاتله المفترض،كما نشأ موسى في كنف فرعون، وهذا يدل على اقتباس النص الديني الإسلامي والتأثر به. كما نجد أن التارقي في مسائل الزعامة نجد الخال إلى جانب ابن أخته وقد يسلمه الزعامة فيما يعرف بقانون أطبل، وقد تستغربون أن لهذه الفكرة بعدا دينيا مرتبطا بالإسلام أيضا، وينجلي عُجبكم إذا استقرنا تاريخ التوارق وخصوصا نظام تاوستين والتي ترتبط بإنشاء مجتمع إيموهاغ والتي نشأ جراء تزاوج المجتمع البدء أي أور اغن بنساء من العترة النبوية وتكريما لشخص الرسول صلى الله عليه وسلم تنتقل الزعامة على خط البطن الأقرب طبعا مع توفر شروط تخول للشخص انتقال الزعامة له.

2. الأثر الديني في القصص الشعبي

وخير مثال أقصره نورده هو قصة بقرة اليتامى والتي ورد في شأنها أنها لطفلين يتميين مات أبوهما وتركهما عند زوجته(ليست أمهما) فحاولت حلب البقرة فلم تستطع إلا بعد إذنهما ،فأصرت على ذبحها فلم تستطيع فطلبت الإذن فذبحت ،فحاولت سلخها فلم تستطع إلا بإذنهما، وحاولت طبخها ولم تطبخ كذلك إلا بإذنهما ولم تقدر أن تأكلها أيضا...المهم في القصة أنها وضعت لتنبه لخطورة أكل مال اليتيم،وهي من القصص الموجهة للأطفال لتنشئتهم على هذا الأدب،لذلك ضرب اليتيم لا يحبذ عند التوارق وهي فكرة لها بعدها الإسلامي الراسخ، كما أن المشاجرة يوم العيد غير محبذة لأنها نذير شؤم.

3. **الأثر الديني في الأمثال والحكم:**
نجد الأثر الديني في الأمثال والحكم أكثر حضورا فالتارقي لا يحب كثرة الكلام وأغاليط اللسان فهم يقولون:(إيلس آلس) بمعنى اللسان رجل ويقولون :(إيلس كود يسول يلغس) بمعنى اللسان عندما يتكلم يختفي ،وهناك(ألسنك آيسنك)وهي مأخوذة من المثل العربي لسانك حصانك. إن الشعر من أهم الروافد الثقافية التي حافظت على الثقافة وحفظ اللغة والعادات التارقية وكان لهم ديوانا وأستسمع الإخوان أن أركز على شخصية امتازت بالشعر الديني وهو شاعر من منطقة الأهقار تتعاور نسبه قبيلتان هما كيل غزي من أبيه وإيفوغاس من جهة أمه ونجد بعض أحفاده يحملون لقب بوعزة،وهناك معلومة من خلال البحث الميداني عن هذه الشخصية أن له صلة بالعلامة الشهير إبراهيم بكتا ،فأتمنى أن يؤكدها البحث أو مخطوطات الرجل أو ما وجد منها عند أحفاده أو غيرهم وشاعرنا هو الحاج محمد البكاي أق الحاج قادي العلامة الشهير والشاعر المجيد صاحب المنظومات الشعرية المميزة في وصف الجنة وعذاب القبر والدعوة إلى الله، فقد روى عنه من سمع من قد سمع منه أنه قال:(إن كان البصيري قد امتدح الرسول صلى الله عليه وسلم بما يعرف فأنا أي الحاج البكاي امتدحه بما أعرف وادعوا إلى الإسلام بما أعرف أي اللغة التارقية)، وما إن ظهرت قصائده حتى تناقلتها الشفاه وارتبطت بها الأفندة ومن خلال بحثي أثناء تحضيري لمذكرة التخرج الممارسة الشعرية في الثقافة التارقية مذكرة تخرج بجامعة الجزائر في قسم اللغة العربية وآدابها استطعت الحصول على قطعتين الأولى تحتوي 75بيتا1[3] 75بيتا1[3] وحصلت عليها من منطقة تاظروك تاظروك وقطعة أخرى تحتوى على 96بيتا2[4] حصلت عليها من منطقة تين زواتين إذ يتوفر لدينا نصا من 171بيتا كلها في أسلوب متقارب مما يدل أنها لنفس الرجل.

النص الأول: واستسمح الإخوان عذرا أن نستعرض منه مقتطفات

وهي تحمل عنوان **نموياك أملي:**

وسمعت من بعض رواتها أنها توصف بتاسكبلت بمعنى الركيزة تبدأ القصيدة بعبارة

نموياك أمـــلي ويلان نحمدك المولى الذي بيده القدرة

نسلط فول إيغف أواديقا

ديمارغ يلمد باش آكلي أن يلله الآن عـــلم أنه عبدٌ لله

تلــكامس تــــمتان إيكا يتبعه الموت أنى ذهب

تَلْكَـامَاسْ تَـمـتَّانْ إيكَّـا أتِيتْ سَرَّايتْ أتْسُوكْ أطَاكَا

كَرُوطَن هُوند تَغَاغِيتْ تَاسيِّكَنَا أرُوكَمين إهَا سُوفْ تُسَاسْ تَالغَا

تَرْمَـاضن أدْيقلَـنْ مَانْ تَاغسًا أدَّاسنْ ووَرتّلين تَامـَّـلا

أكِّين تَغهِنتْ تَلــهَنـــدْ آيلاتَنْظَّايَتْ، هَقْعَتْ،تكوسْ،تَرِّغَـا

النص الثاني:

تَقَيِـمَمْ تاقَـمْ أوَالْ يظـالنْ ثَيَّم وايفرَاغَـنْ هــان بكَاضَنْ

إهَسَــنِّين إيملي نُــكْ أهيلن أومَانَغْ سنَــبي وادّ يَسنَّفــرَن

محــمد وَيَلَــنْ أودمْ نَنُورَنْ ياالله إيـــليــوَنْ يَخلَكْ إقنَاوَنْ

دَمَضنلانْ يَستَمَكفين أدماون يَقـــد الأمتَنَّيتْ قـــيرِيــسَّنْ

يَخلَكْ أهلْ دَهَضْ يَظمَظلِينَنْ يَظمَظلِي قِـيرْ تِيلوِينْ دَخُوـنْ

تِمَسِي تادِي يخلك بالمنافقين إتَّـلين أقــلـنْ إيـــوَاسَدهن

واقع الدراسات الأكاديمية في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مولود معمري بتيزي وزو

أ/ تسعديت قواري

جامعة تيزي وزو

تشكل البحوث الأكاديمية في مجال الفكر والرواية والنقد في قسم اللغة العربية وآدبها بجامعة تيزي وزو جزاءا رئيسيا من مجمل البحوث المنجزة في المعهد. وهذه البحوث بتنوعها تفتح آفاقا جديدة للطلبة للمزيد من البحث والغوص في ثنايا النصوص التراثية أو الحداثية، روائية كانت أم فكرية أو نقدية، بما تكشفه من خصوصيات وثراء. من هنا، فقد تكون هذه البحوث- الماجيستر- بمثابة نماذج يمكن أن تضيف إلى الممارسة النقدية أو الفكرية ما بدا أنه لم يتحقق فيها بعد، وذلك من خلال رؤية جديدة، وإطلالة على النص الأدبي من زوايا مختلفة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذه البحوث تقدم للطلبة مفاتيح أولية لمعرفة المناهج المعاصرة الأكثر حضورا في ساحة النقد العربي، ليس كنظريات مجردة وعامة وإنما كممارسة بأدواتها الإجرائية على النصوص الأدبية من خلال تعدد واختلاف مقاربات الباحثين للنص الأدبي وتنوع المفاهيم والآليات.

هذا وستتناول هذا الموضوع من خلال ما يأتي:

1- الرسائل المنجزة في مجال الفكر والرواية والنقد.

2- تلخيص وعرض لبعض هذه الرسائل.

3- الخلاصة.

1- رسائل الماجستير- التي أمكن الحصول عليها- مصنفة حسب نوع تخصصها:

أ- الرسائل المنجزة في مجال النقد، ويمثلها ما يأتي:

1- خصائص لغة مصطفى صادق الرافعي من خلال وحي القلم، طهراوي بوعلام، "لم يحدد تاريخ المناقشة".

2- أبو نواس بين ناقديه في القديم والحديث، عبدلي محمد السعيد، 1992.

3- الصورة الشعرية من خلال كتاب التشبهات من أشعار أهل الأندلس، دراسة نقدية-بلاغية، شمون أرزقي، 1997.

4- التجربة النفسية في أدب مي زيادة، شروانة رقية، 2000.

5- كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي بين سلطة الخطاب وقصدية الكتابة، واتيكي كميلية، 2000.

6- نظرية المجاز عند عبد القاهر الجرجاني، لحول تسعديت، 2000.

7- التمرد عند ألبرتيني سارزان من خلال أعمالها الروائية: دراسة نفسية، إيدار عائشة، 2000.

8- إنزياح الخطاب الصوفي عند "النفري" "المواقف والمخاطبات" انموذجا، مزلي فريدة، 2001.

9- المشاكلة عند العرب: دراسة وصفية تحليلية، لنكري فروجة، 2001.

10- التراث والحداثة في الفكر النقدي "غالي شكري"، عبلة معاندي، 2001.

11- نظرية النظم عند "عبد القاهر الجرجاني" في ضوء النظرية السياقية الحديثة، مدواس زينة، 2002.

12- إتجاهات النقد المعاصر في الجزائر، زغبة بشير، 2002.

13- النقد البلاغي في التراث العربي، لطرش عتيقة، 2003.

ب- الرسائل المنجزة في مجال الرواية، يمثلها ما يأتي:

1- الطفولة في روايات رشيد بوجدرة، كحال بوعلي، 1992.

2- رؤية العالم عند عبد الرحمان منيف، خماسية "مدن الملح" نموذجا، بعيو نورة، 1994.

3- قصة الطوفان في ملحمة جلجامش: دراسة سيميائية، زويش نبيلة، 1995.

4- البنية النصية في روايات واسيني الأعرج - دراسة تطبيقية للتداخلات النصية، عاشي نصيرة، 1997.

5- التعاليات النصية عند غميل حبيبي: الوقائعالغريبة في إختفاء سعيد أبي النحس المتشائل أنموذجا، أبو شنب وداد، 1999.

6- تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" لكاتب ياسين، بلخامسة كريمة، 2001.

7- ريح الجنوب: مقاربة سيميائية لعبادي جميلة، 2001.

ج- الرسائل المنجزة في مجال الفكر، ومثلها ما يأتي:

1-الصراع الحضاري في الرواية الفرانكفونية المغاربية، إسماعيل حاجم، 2000.

2- السينما وعلاقتها بالأدب، ريح الجنوب أنموذجا، ناوي كريمة، 2001.

3- المثقف وظاهرة العنف السياسي في روايات التسعينات: الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية "سيدة المقام" "الشمعة والدهاليز"، انموذجا، 2003

والجدول الآتي يوضح نوع الدراسات المنجزة والنسب المئوية لها.

نوع الدراسة	عدد الموضوعات	النسب المئوية
النقد	13	%05،59
الرواية	06	%27،27
الفكر	03	%63،13
المجموع	22	%100

2 - تلخيص وعرض لبعض هذه الرسائل حسب نوع الدراسة ونبدأ:

أ- في مجال النقد، ونمثل بما يأتي:

❖ المشاكلة عند العرب: دراسة وصفية تحليلية، من إعداد الباحثة: لنكري فروجة (2).

لقد قسمت الباحثة الرسالة إلى مقدمة، وتمهيد، وفصلين، وخاتمة.

تناولت في التمهيد مفهوم المشاكلة عند القدامى وعند المحدثين، ثم ربطت المصطلح بالمتلقي، فتبين من خلال هذا التمهيد أن دلالة المشاكلة توقفت عند القدامى على تطابق الدال مع المدلول، في حين تجاوزت ذلك في النصوص الحديثة بزيادة عنصرين جديدين هما: عنصر التلقي، وعنصر الوظيفة الجمالية الناتجة عن تعزيز التكرير لنفس الوحدات اللفظية أو التركيبة المتماثلة.

وفي الفصل الأول "المستوى الصوتي"، تناولت فيه التأثيرات بين الأصوات اللغوية وعلاقتها بالدلالة وإبراز بعض وظائفها، وتنضوي تحت هذا الفصل الظواهر الآتية: الإدغام، المحاكاة الصوتية، الجناس الصوتي، السجع في النثر، الفاصلة في القرآن، القافية في الشعر العمودي والحرّ، كما أدرجت فيه - الفصل- بعض الظواهر الصوتية التي تناولها

القدامى في علم البلاغة مثل "الجناس الناقص، السجع، القافية".

أما الفصل الثاني "المستوى اللفظي" أبرزت اهتمام القدامى والمحدثين بفن المشاكلة، باعتبار المشاكلة تماثلا لفظيا وأن التكرير ما هو إلاّ إعادة الألفاظ والتراكيب المتماثلة مرّات. كما أدرجت في الفصل ظاهرة "التوازي" التي عرفت عند العرب بما سمي "المعادلة" والتي أدرجوا تحتها مصطلحين بديعيين هما: الموازنة والترصيع. وكانت الخاتمة حوصلة جمعت فيها ما توصلت إليه من نتائج منها:

– ارتباط المشاكلة عند العرب بمخارج الحروف وصفاتها.

– تأثير صوت في آخر لقوة الأول وضعف الثاني أو العكس.

– رفضهم الأصوات المتماثلة أو المتجانسة في المخارج التي نتج عنها الثقل في النطق

– البحث عن السبل الممكنة من الوصول إلى الخفة والسهولة في اللفظ بحثا عن المشاكلة والإنسجام بين الأصوات اللغوية.

– إكتفى القدامى بالتصنيف دون البحث عن المقاصد التي من أجلها ظهرت هذه المصطلحات والسبب يعود إلى:

– قلة الإمكانات إذ لو أتيحت لهم الظروف التي أتيحت وتتاح للباحثين في العصر الحديث لتغلبوا على الصعوبات التي لا تزال عائقا في الميدان الأدبي.

– سذاجة النقد، وعدم مشاركة المتلقي في العمل الأدبي، فنقص التوجيه، وبقيت وظيفة هذه المصطلحات لا تتجاوز حدود البهرجة اللفظية.

– المشاكلة لون من ألوان البديعو إحدى تقنيات أو آليات البناء في العمل الأدبي التي تنقذ النص من الإبتذال والإستهلاك، و بما أن العمل الأدبي عملية إبداعية فإن المشاكلة هي تذوق جمالي لدى المتلقي، لكن لن يتم ذلك إلا بتجديد النظر في التلقي لأن القراءة، تعد في يومنا الوجه الآخر لعملية الإبداع، فهي ملازمة له، لذا لابد أن تكون فعالة ديناميكية ولأن عنصر التلقي من أبرز العناصر التي تكشف عن قواعد الفن ووظائفه ومن هنا لم تعد المشاكلة عند المحدثين يقصد بها التفنن في القول إبتغاء المحسن البديعي أو التطريز الشكلي وإنما أصبحت أداة يتخذها المبدع من خلال تناوله للأصوات والألفاظ والتراكيب المتماثلة، فيصبها في قالب فني يسمو عن مختلف مستويات اللغة فإذا كانت المشاكلة في التراث تميل إلى تجسيد وتشخيص العلاقات المادية أو الحسية وتعبر عن الوصف الخارجي، فإنها في النّص الحديث تشكل داخله أقنعة رمزية تجمع بين الدلالة القريبة والدلالة البعيدة في آن واحد.

وحتى تكشف الباحثة عن تطور مصطلح المشاكلة وكيفية إنتقاله من عصر لم تستقر فيه علوم اللغة إلى عصر تم فيها نظجها إختارت عينات متعددة ومختلفة كنماذج، أخذت من:

1– النثر "القرآن الكريم" لأنه منزه عن كل نقص والجامع والشامل اللغة العربية وبلاغتها وأسرارها.

2– من النثر القديم "نهج البلاغة" لعلي بن أبي طالب، رضي الله عنه، لما عرف به من الحكمة والنزاهة وصدق القول في نثره الذي جمع بين الموسيقى ولصنعة البديعية جمعا فنيا يروق للمتلقي.

3– من النثر الحديث "عيون البصائر" لمحمد البشير الإبراهيي، لأن أسلوبه جزل وتن ولأنه حفظ القرآن الكريم والشعر القديم والخطابة.

4– ومن النماذج الشعرية:-"ديوان جرير" لأنه يشغل قدرا في التمثيل للتراث ولأنه في-إعتقادها- سجل تاريخي لعصره إجتماعيا وسياسيا ونفسيا.

-"ديوان المتنبي"، لأن شعره يمثل نقطة إنتقال الشعر العربي من مرحلة إلى أخرى، وهو شاعر جامع للغة تلك العصور التي بلغت فيها اللغة العربية أوجها، ولأنه يعد من شعراء مدرسة جديدة تعني بمعنى. وتجميل الشعر بمختلف ضروب المحسنات البديعية التي تنتمي إليها المشاكلة.

– "ديوان بدر شاكر السياب"، لأنه يشمل الشكلين الشعريين "العمودي والحر" ولأنه يعدّ من رواد الشعر الحر، ويمتلك ناصية اللغة.

كما إعتمدت الباحثة في هذا البحث على إبراز العلماء الذين تناولوا "المشاكلة" أو بعض عناصرها ومنهم: سبوية (الكتاب)، إبن جني (الخصائص)، الزمخشري (الكشاف)، الرماني (إعجاز القرآن)، إبن الأثير (المثل السائر)، عبد الله محمد الغذامي (المشاكلة والإختلاف) وغيرها. ودعمت ذلك ببعض المفاهيم الغربية المتعلقة بالموضوع مثلما ورد عند بعض النقاد أمثال: رونيه و ليك وأوستن وارين René Wellek،ustin Warren ، (نظرية الأدب)، جون كوهين John Cohen (بنية اللغة الشعرية)، يوري لوتمان Yury Lottman (تحليل النص الشعري)، جاكبسون Jackobson (قضايا شعرية)....

ولبلوغ ما تهدف إليه الباحثة، إعتمدت المنهج الوصفي التحليلي الإحصائي، حيث ركّزت على وصف الظاهرة اللغوية كما هي دون إضافات، ثم تحليل تلك الظواهر باستعمال آليات نقدية وتقديم البديل النوعي، ثم القيام ببعض الإحصائيات قصد الوصول إلى بعض الآليات التي بواسطتها يسمو النص الأدبي عن اللغة العادية على شكل ترسيمات موقعية لبيان درجة التواتر وكثرة توظيف مصطلح دون الآخر.

وأردفت الباحثة البحث بقائمة من المصطلحات.

❖ أبو نواس بين ناقديه في القديم والحديث، من إعداد الباحث: عبدلي محمد السعيد (3).

تهدف هذه الدراسة إلى توضيح الرؤية حول جملة من المسائل، يمكن تقسيمها إلى قسمين: قسم له إرتباط بحياة الشاعر أبي نواس وفنه، وقسم ثان له دور أساسي في تحديد طبيعة القسم الأول، وبلورة خصوصياته ومعالمه وتأثير هذا الإنتاج الشعري على طبيعة علاقات الشاعر بحكام زمانه وتوجيه تلك العلاقات وتحديد مسارها.

إنبنى البحث على مقدمة، وتمهيد وبابين، وخاتمة.

يشكّل التمهيد قاعدة عامة ترتكز عليه الدراسات ككل، لكونه يقدم تفسيرا لبعض التفاعلات الحضارية، من تاريخية واجتماعية وثقافية التي شكلت المجتمع العباسي الجديد الذي عاش فيه أبي نواس.

وعالج في الباب الأول (شخصية أبي نواس في نظر الرواة والدارسين)، حياة أبي نواس شخصيته كما نقلها الرواة وتناولها الدارسون، فتوقف عن تلك الأخبار والدرسات والآراء، فحللها وبين ما يراه صحيحا منها، وكشف عمّا يرجّح غلطه بسبب تجاهل أو قلة تحامل، ويشمل هذا الباب فصلين:

الفصل الأول (نشأة أبي نواس وحياته)، تناول في حياة أبي نواس في إطارها الإجتماعي والثقافي، فتحدث عن مولده وتنشئته، وثقافته، ونشاطه، وسلوكه، وعلاقاته مع الأقطاب الفاعلة في المجتمع، مع حديث عن الإطار الذي تنتظم بداخله تلك العلاقات والنشاطات والسلوكات.

الفصل الثاني (أدعوة إلى الحياة الجديدة، أم شعوبية واضطرابات نفسية؟)، تناول فيه الباحث صورتين لشخصية أبي نواس، إحداهما فكرية، والثانية نفسية، تتمثل في الاضطرابات

النفسية وعقدها. وخصص الباب الثاني لـ (شعر أبي نواس في ميزان النقد)، فدرس فيه النقد الذي حول شعر أبي نواس، حيث تم التركيز في هذا النقد على مسألة السرقة الشعرية، وما بقي من هذا النقد كان موزعا على معاني الشاعر وفروعها وعلى أسلوبه ومكوناته من ألفاظ وتعابير.

تكوّن هذا الباب من فصلين:

الفصل الأول (السرقة الأدبية)، تناول فيه النقد الذي دار حول مدى إعتماد الشاعر على نفسه في عملية النظم الشعري، ومدى ما كان يعتمد فيها على غيره، فحلل ذلك في ضوء الأسس النقدية التي توصل إليها النقاد في هذه القضية.

أما الفصل الثاني (الأسلوب و المعنى)، فتطرق فيه إلى النقد الذي دار حول أسلوب أبي نواس وما يدخل في تكوين هذا الأسلوب وتحديده من ألفاظ وتعابير وما كان بشأن المعاني، كالتناقض والمبالغة وخروجها على ما أرساه القدماء من تقاليد في هذا المجال، وخروج الشاعر عن القواعد اللغوية ولعروضية.

وفي النهاية تطرق البحث إلى أهم النتائج، فكان من أهمها:

1- وقف أبو نواس بفكره وفنه وسلوكه إلى جانب الحياة الجديدة مدافعا عنها ومحبّبا إيّاها للناس، كاشفا لهم عن أسرارها ولذائذها، ومنفرا لهم من الحياة القديمة، مذكرا لهم بؤسها وشقائها.

2- كانت تلك الجرأة التي يقف ورائها حس حضاري مرهف سببا في حكم بعض الدارسين على الشاعر بأنه شخص مصاب باضطرابات نفسية عديدة.

3- هذه النتائج التي افترضها هؤلاء الدارسون في شخص الشاعر كانت تفتقر إلى حجج ومعطيات عملية سليمة.

4- ما وجّه لشعر ابي نواس من نقد وتجريح، سواء تعلق ذلك بالجانب الشكلي المتمثل في الأسلوب بمختلف عناصره، أم تعلق بجانب المعنى كالسرقات مثلا لم يكن تلك الإنتقادات في حقيقة الأمر إلا تعبيرا عن موقف متعصب لأصحابها تجاه الشاعر أو أنها إتهامات تفتقر إلى الحجة الفنية والدليل العلمي والموضوعي للإقناع.

ب- في مجال الرواية، ونمثل بما يأتي:

❖ البنية النصية في روايات واسني الأعرج: دراسة تطبيقية للتدخلات النصية، من إعداد الباحثة: نصيرة عاشي (4).

تناولت الباحثة في هذا العمل، تحليل الروائي لـ "واسني الأعرج" وذلك بالتركيز على البنية النصية للغة الرّوائية عنده، التي تعرض ظاهرة الإستعمال المتعدد للغة بواسطة مجموعة من العلاقات التي تحكم كل مستوى لغوي بآخر. وتشير الباحثة إلى أن العلاقات التي تحكم كل مستوى لغوي بآخر.

وتشير الباحثة إلى أن العلاقات القائمة بين النصوص الروائية لعدة روائيين أو لروائي واحد، تؤكد طبيعة التفاعل التي عرف بها الإنسان في استعماله للغة. لذلك حاولت دراسة الكيفيات التي يتجسد بها هذا التفاعل، مما يفترض إعتماد خلفية ثقافية وإطلاع على ما كتب ويكتب لتحديد موقع المؤلف في كل هذا.

اعتمدت الباحثة في تعيين مجموع هذه العلاقات على ثلاثة مستويات:

أولها: يتمثل في تعيين مدونة النصوص التي لا تعدّ من إبداع المؤلف (كالأمثال والأغاني والعبارات المشهورة) باعتبارها استعمالا صريحا وواضحا لكلام الآخر، ومثل هذا التعين يكشف عن عدّة قضايا منها، سلطة بعض النصوص، وربط النص الروائي بعالم يكاد يكون خارجيا عن الأدب (الواقع الشعبي).

المستوى الثاني: حاولت فيه الباحثة تحليل علاقات أكثر تعقيدا لأنها تعرض تداخلات فعلية من المؤلف قصد تحويل مرجعية النص المفترض وجعله يستجيب لسياق الرواية التي يبدعها.

المستوى الثالث:عرضت البيئات اللغوية المختلفة التي أحاطت من جهة بهذا التفاعل، والتي تعود إلى الإستعمال الفردي للغة وحتى الجهوي، ومن جهة أخرى تحويلات أسلوبية لبعض البنى اللغوية (تغيير ألفاظ، عبارات، أو عملية قلب لسلسلة من الكلمات التي ترد بنظام مخالف في بيئة لغوية أخرى).

والموضوع بمجمله يحاول دراسة طرفي الدليل الروائي: الدال والمدلول فمن خلال العلاقات الموضوعاتية فيما بين النصوص، وأمّا الدال فمن خلال العلاقات اللغوية بشكل عام (الصوتية- النحوية) والدلالية إستلزاما.

كما تشير الباحثة إلى أنّ أهمية موضوع "التفاعل النصي" يتمثل في تعيين مرجعية عمل روائي ما، وكيف تؤثر هذه المرجعية في توجيه المبدع إلى تبني نمط كتابة قد يغير طوال مسيرته الإبداعية، وهذا بحد ذاته سيكون منطلقا لنقد العمل الروائي وتفسير إشكالية القراءة، كون مثل هذه الكتابة الإبداعية تستدعي خلفية ثقافية ورصيدا معرفيا لدى كل قارئ إلى جانب إظهار التداخل اللغوي الذي يعدّ واقعا معيشا.

أما المنهج الذي اعتمدته الباحثة فهو المنهج البنيوي، وهو يتلاءم مع طبيعة الدراسة، كمااستعانت بالسميائية واللسانيات لتعيين خصوصية بعض النصوص.

وقد إقتضت طبيعة الموضوع أن يجيء بعد المقدمة، تمهيد، وثبلاثة فصول، وخاتمة، ثم معجم المصطلحات، وتثبيت المصطلحات ثم قائمة المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات.

أما التمهيد فقد تعرضت فيه إلى شرح بعض المفاهيم الخاصة بـ "التعلق النصي" و"التناص" و"التفاعل النصي" من منظور عدة باحثين. وفي الفصل الأول، تطرقت إلى "المناص" و"التناص" محاولة تقديم تعريف نظري لجرار جنيت لما يعرف ،بـ "المناص" Paratexte و"التناص" Intertexte.

وفي الفصل الثاني، درست "التعلق النصي" أو ما يسميه "جينيت" بـ Hypertextulité وهو علاقة نص لاحق (ب) بنص سابق (أ).

أما الفصل الثالث تناولت بالتحليل المستويات اللغوية مع ذكر الاستعمالات الفردية للمؤلف، وكذا بعض البنى الصوتية التي يتميز بها العمل الروائي لواسيني الأعرج كأصوات الحيوانات أو الأصوات التي تحدثها الأشياء. وخلصت الباحثة إلى النتائج التالية.

1- إنّ التعمق في التحليل يكشف عن آلية مهمة جدا هي التداخل النصي المتجدد في ظاهرة التناص المرتبطة بإحدى تجلياتها (الإستشهاد) وهو الحضور الفعلي والظاهر في نص آخر خاصة ما يعين منه إنطلاقا من الجنس (الأغنية، الأمثال).

2- إن ورود الأمثال الشعبية والأغاني بشكل مكثف، طبع النص بسيمة الإنفتاح على التراث الشعبي، بحيث وردت الأمثال الشعبية لتدعيم موقف سردي، وتقديم إطلاقية العبارة، والأغاني وردت إستجابة لحاجة نفسية خاصة بالراوي.

3- يقيم المؤلف تمييزا واضحا للبنى الدخيلة، حيث يهمش معظم الأمثال والأغاني ويعين منطقتها، ويقوم في بعض الأحيان بشرح مضامينها وترجمتها إلى الفصحى.

4- النتيجة الأساسية لكل الدراسات التي قمنا بها لروايات واسيني الأعرج هي تبني المؤلف منهجا في الكتابة يتغير بتغير الروايات، إذ من الإستعمال المكثف للبنى اللغوية المتعددة إلى نوع من التوحد في التعبير ولو على مستوى الانتقاء لوحدات لغوية دون أخرى. وتبقى إنطباعات القارئ بأنه لم يقرأ سوى رواية واحدة تعددت نسخها.

5- إن أعمال واسيني الأعرج حتى وإن بدت على أنها تحاول الإقتراب من الرواية

الجديدة، والتي تعد أهم خاصيتها هي تحطيم البنية الزمانية، والتقليل من كثافة الوصف دون الإستغناء عنه، فإن هذه الأعمال الروائية لم توظف ذلك بنجاح بحيث أن تحطيم البنية الزمانية جاء بعيدا نوعا ما عن الأحداث، والوصف ورد سطحيا، محيطيا، وهذا جعل رواياته تشبه الخواطر أو الكتابة الإنطباعية.

6- يسمح المنهج البنيوي الذي إتبعه بتحليل إشكالية قراءة روايات واسيني الأعرج، ونقدها نقدا موضوعيا بعيدا عن التفاعل أو التحيز الإيدولوجي الذي تعكسه موضوعاتها.

إضافة إلى غيرها من النتائج لا يسمح المقام بذكرها.

❖ ريح الجنوب: مقاربة سيميائية، من إعداد الباحثة: جميلة لعبادي (5).

إهتمام الباحثة بهذا الموضوع مرده:

1- إفتقار المكتبة الجزائرية للدراسات التي تتناول أعمال "عبد الحميد بن هدوقة" من وجهة حداثية، باستثناء الدراسة التي قام بها الأستاذ "السعيد بوطاجين" (6) عن رواية "غدا يوم جديد".

2- تدعيما لهذا المجهود.

3- ليكون حافرا لطلبة الدراسات العليا – من أجل النظر في أعمال هذا الأديب و التي أفقدتها الدراسات التقليدية- بتأويلاتها المختلفة- قيمتها الفنية الحقيقية.

وسبيلها في ذلك، المنهج السميائي، إنطلاقا من قناعتها الذاتية بكون هذا المنهج هو الأقدر على توفير الآليات الضرورية التي تتيح الكشف عن الهندسة الداخلية للأشكال السردية، هذه الهندسة التي ما هي إلا جزء بسيط من الهندسة العامة التي تحكم الخيال البشري.

ضمّنت الباحثة رسالتها مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة، وملحق المصطلحات، ثم قائمة المصادر والمراجع معظمها حديثة.

يتكون الفصل الأول (المركبة السردية) من ثلاثة مباحث، في المبحث الأول، تحدثت عن مواضيع القيمة وكذا الحالات والتحولات الطارئة على الشخصيات في علاقاتها بمواضعها، وفي علاقاتها ببعضها البعض. وفي المبحث الثاني (الترسيمات العالمية) قامت فيه بتحديد أطراف الفعل السردي وتوزيعها على الترسيمات ووضع جداول بينت فيها طبيعة العوامل، وحددت الظواهر النحوية المتواترة في النص. وفي المبحث الثالث (إئتلاف الأنظمة العاملية في ريح الجنوب).

بينت الباحثة كيف تأتلف أفعال الشخصيات مما أتاح لها في الأخير إختزانها إلى فعلين رئيسيين هما: التغير من جهة، والثبات من جهة أخرى. ويتكون الفصل الثاني (المركبة الخطابية) من ثلاثة مباحث، إستخلصت في المبحث الأول مجمل الشبكات الصورية للنص وحددت مواطن التقاطع بين الخطاب والسرد. أما المبحث الثاني (الأدوار الموضوعاتية) فقامت برسم جداول بعدد الشخصيات وأدرجت فيها مجموع الملفوظات السردية التي تنطوي على موضوعات عامة تحيل على الأدوار الموضوعاتية المنسوبة لكلّ شخصية على حدّة. وفي آخر المبحث حددت مواطن التقاطع والإختلاف بين الشخصيات، وذلك إنطلاقا من الأدوار الموضوعاتية التي تضطلع بها. وفي المبحث الثالث قامت باستجلاء الطريقة التي يتجلى بها الإئتلاف العاملي على المستوى الخطابي.

أما الفصل الثالث (البنية العميقة) فقد شمل هو الآخر على ثلاثة مباحث، خصصت المبحث الأول لفحص البنية السردية من جديد، وذلك بتفكيكها إلى وحداتها المعنوية الصغرى، مما أتاح لها التعرف على المتقابلات الأساسية التي تمفصل العلاقات النحوية المتجلية في البنية السطح. وفي المبحث الثاني فككت المسارات الصورية والتشكلات الخطابية إلى وحداتها المعنوية الصغرى، وإستخلصت المتقابلات الأساسية التي تشكل بنيتها التحتية. أما المبحث الأخير، فقد إشتغلت فيه على المسارات الصورية، وهذا بمحاولة البحث في

فنون التمازج والتآلف بين مجمل المسارات الصورية، وهو التمازج الذي أتاحه تواتر الصور النووية، وكذا المعالم السياقية المشكلة لهذه المسارات.

وقد خلصت الباحثة إلى جملة من النتائج نذكر منهاك

1- تتبني المركبة السردية "لريح الجنوب" على إئتلاقين عامليين كبيرين وتندرج تحت الإئتلاف العاملي الأول جميع المشاريع السردية التي تحمل دلالة التغيير، وتندرج تحت الإئتلاف العاملي الثاني جميع المشاريع السردية التي تحمل دلالة الثبات.

2- عجز بعض المصطلحات السميائية على ضبط مفاهيمها وحصر التموجات الدلالية للظاهرة النحوية.

3- تتبني العلاقات النحوية في البنية العميقة على الصراع بين قيمتي الحياة والموت، وتندرج تحت قيمة الحياة جميع المشاريع السردية المتضمنة دلالة التغير، وتندرج تحت قيمة الموت جميع المشاريع السردية التي تتضمن دلالة الثبات.

4- تقاطع كبير بين الخطابي و السردي، إذ لاحظت الباحثة إنعكاس ظاهرة الإئتلاف العاملي على المستوى الخطابي، حيث أنّ المشاريع السردية التي تحمل دلالة التغير يناسبها في المستوى الخطابي الأدوار الموضوعاتية ذات القيم الإيجابية، في حين أن المشاريع السردية التي تحمل دلالة الثبات تناسبها في المستوى الخطابي الأدوار الموضوعاتية ذات القيم السلبية.

جـ - في مجال الفكر، و نمثل بما يأتي:

❖ الصراع الحضاري في الرواية الفرانكفونية المغاربية، للباحث المرحوم: إسماعيل حاجم (7).

تناول الباحث المرحوم إسماعيل حاجم في هذه الدراسة، موضوع الصراع الحضاري في الرواية المغاربية في فترة تاريخية حاسمة، تشكل منعرجا متابينا للبلدان المغاربية التي تبحث عن مصيرها (تمتد هذه الفترة على مدى سبع سنوات، بالنظر إلى النماذج الروائية المختارة، تبتدئ برواية "إبن الفقير" لمولود فرعون (1950) وتنتهي برواية "الدروب الوعرة" للكاتب نفسه (1957).

تهدف الدراسة إلى:

البحث عن القواسم المشتركة المتمثلة في تجسيد إنعكاسات الصراع الحضاري على النخبة المغاربية المثقفة بين مختلف الروائيين أمثال: مولود فرعون، مولود معمري بالجزائر، وألبيرميمي بتونس، وإدريس الشرايبي بالمغرب الأقصى. ويقول الباحث المرحوم أن ما استرعى إنتباهه، إنعكاس الصراع الحضاري على أبطال الروايات المغاربية الذين رفضوا الغرب، وكان ذلك حافزا جعله يميل إلى الموضوع.

واقتضت طبيعة البحث أن يجيء في مقدمة، ومدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة، وفهرس المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات. أما المدخل، فتناول فيه:

- الخلفية التاريخية، حيث ذكر فيها كيف وقعت البلدان المغاربية تحت سيطرة الإستعمار حسب التسلسل التاريخي للأحداث وأشار إلى ظهور الحركات الوطنية كبديل للمقومات المسلحة الفاشلة بسبب الأوضاع التي عاشها الإنسان المغاربي.

- الخلفية الثقافية، إذ أبرز فيها مشروع الرسالة التحضيرية لفرنسا، لتحضير هذه الشعوب المتخلفة ورفعها إلى مستوى البلدان المتحضرة ركز على أهم القنوات التي إعتمدت عليها فرنسا منها: الدين والمدرسة.

أما الفصل الأول (مرحلة الإعجاب والتقليد)، يتمحور حول رغبة أبطال الروايات المغاربية في تبليغ مشروع الرسالة التحضيرية، بشكل مفاجئ وسط ذويهم من هنا ينشأ رد فعل عنيف تجاه هؤلاء الأبناء الذين

تحدوا أباءهم، بعد أن تعدّوا على معتقداتهم الدينية المقدسة.

أما الفصل الثاني (الاصطدام بالواقع وخيبة الأمل) فقد تناول فيه نتيجة اصطدام هؤلاء الأبطال بالواقع وهي رحلتهم في سبيل الإنتماء إلى الحضارة الراقية، بعد أن تشكلت في أذهانهم صورة نموذجية ومثالية عن الغرب، غير أن الواقع الأروبي-الحقيقي- لم يكن كما كان متصورا، فأصيبوا بخيبة الأمل من جهة الغرب هذه المرة.

أما الفصل الثالث (العودة إلى الأصل)، فهو تكملة للفصلين السابقين، وللمرحلة الأولى منذ أن قطع المثقف المغاربي الطفل الصلة بذويه، لكن ليس رحلة نحو الأمام، وإنما رجوع إلى نقطة البداية، لأن الرحلة أساسا كانت دائرة مغلقة فلا خيار للمغاربي بعد فشله وضياعه إلا أن يعيد حساباته، من يكون في نهاية المطاف؟ ولماذا أراد الدفاع عن مقومات الحضارة الغربية ودفع الثمن من أجلها دون مقابل؟ ومن هنا يظهر زمن الوعيْ الذي يؤدي إلى الأصل والإلتحاق بالوطن الأم.

ولكن ما يلفت النظر أن العودة لا تتم بشكل طبيعي، كأن ينسجم هؤلاء من جديد مع ذويهم بحكم تأثير مثقافتهم، وتشبعهم بأفكار مغايرة لمجتمعاتهم الأصلية التي لا ترضى بالأفكار الدخيلة، لذا جاءت نهايات كل الروايات مأسوية.

وكانت الخاتمة حوصلة جمع فيها ما توصل إليه من نتائج أهمها:

1- إن فكرة الصراع طبيعية وأزلية بين مختلف الأجيال تعود أساسا إلى إختلاف (سلفي محافظ، يقابله تقدمي متطور) وإن كان الإستعمار المباشر هو مسببها، إلا أن ثمة عوامل أخرى غير مباشرة تساهم بدورها فغي التغيير.

2- يعود السبب في ظهور هذا الصراع إلى توحيد حضارتين:

- غربية متفوقة تريد فرض نفسها.
- شرقية مختلفة تدافع عن نفسها.

- رفض هذا الجيل عادات مجتمعاتهم الأصلية، ووقف عدائيا ضد دين أبائهم وأجدادهم، ممّا و لد رد فعل عنيف لدى ذويهم، حين أحسّوا بخطورة الأفكار الدخيلة، التي تتنافى ومقومات شخصياتهم الوطنية.

أما المنهج الذي إعتمده الباحث المرحوم فهو المنهج الموضوعاتي الذي يركز على إستقراء النص الأدبي (الرواية في هذه الحالة) والتركيز على الموضوع الرئيسي الذي هو "الصراع الحضاري" والذي يكون بمثابة العمود الفقري لهذه الدراسة.

❖ المثقف وظاهرة العنف السياسي في رواية التسعينات (الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية) "سيدة المقام" و"المراسيم و الجنائز" نماذج، من إعداد الباحثة: حورية مباركي (8).

تقول الباحث ليس العنف حدثا بسيطا في حياة المجتمع الجزائري، ويمكن أن نقول إن وقعه على العقول و القلوب يعادل وقع الثورة التحريرية، إن لم يفقه لدى الجيل الجديد. وهذا الثقل هو الذي فرض حضوره في النص الروائي التسعيني.

وتم إختيارها لدراسة ظاهرة العنف إنطلاقا من وجهة نظر الفئة المثقفة كما تصفها النصوص وذلك إيمانا منها بأن المثقف هو الشاهد على المجتمعات المتمزقة التي تتجه. أمّا ف إختيارها هذه الروايات كنماذج فإنها إعتمدت الإنتقاء التمثيلي/ وجود تشابه المضمون الإجتماعي والظروف السياسية التي صاحبت ظهورها من جهة أخرى. دون إغفال القيمة الفنية والفكرية الكبيرَة للروايات وقدرتها على تجسيد الأزمة، والأمل في اكتشاف مفاتيح جديدة لقراءة ماضينا وحاضرنا. ولبلوغ الباحثة هدفها من هذه الدراسة إعتمدت على الوصف والتحليل كما أشارت إلى أنه لابد لكل منهج أن يضحّي بشيء من الحقيقة أو المعرفة على مذبح أهدافه وتقنياته لتتولى مناهج أخرى إستدراك ذلك الإهمال. قسمت الباحثة العمل إلى مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة.

حاولت الباحثة في الفصل الأول (جبور الأزمة) معرفة الأسباب التي أدّت إلى تأزّم الوضع وإنفجار العنف، أهي أسباب سياسية تتصل بأزمة الديموقراطية، أم هي إقتصادية نتيجة فشل المخطط التنموي بالموازرة مع إنخفاض أسعار البترول في السوق العالمية، أم هي إجتماعية ثقافية تتصل بمشكلة الهوية وضعف النخبة المثقفة، أم هي سياسية وإقتصادية وثقافية وإجتماعية تفاعلت لتفجّر الوضع؟

أما الفصل الثاني (صعود التيار الديني) فتناولت فيه طبيعة هذا التيار، ودراسة جانبه البشري والجانب الفكري والإيديولوجي، وناقشت مع الشخصية الروائية المثقفة- شعاراته ومدى جدّيتها ونطابقها مع الواقع.

أما الفصل الثالث (إنطلاق العنف) أبرزت فيه تداعيات ظاهرة العنف وما أفرزته من مآسي وكيف عاش المثقف تلك المرحلة الحرجة والقاسية من حياته وحياة المجتمع، وكيف واجه قدر الإغتيال المجاني؟

وهل إستطاع أن يجد حلا أو خلاصا لأزمته وأزمة الوطن؟ أم أنها تحت واقع الصدمة وبفعل قوة الهجمة؟ أما الخاتمة كانت جملة من الإنطباعات خرجت بها الباحثة من هذا البحث وهي:

1- هموم المثقف في رواية التسعينات لم تتجاوز حدود ظاهرتين متقاربتينو متداخلتين أحيانا في هذه الفترة بالذات وهما:

- موقفه من قضية السلطة السياسية.

- موقفه من ظاهرة العنف و ما تطرحه من أحداث و قضايا فكرية.

2- ظاهرة العنف تعود إلى: أزمة حضارة، وأزمة ثقافة، وأزمة الإختيارات التي لم تكن صائبة، فأفرزت فيها بعد سلسلة من الهزائم على كل المستويات الإقتصادية والإجتماعية والثقافية والسياسية.

3- كانت النصوص شهادة على تاريخ طويل تراكم خلاله العنف وتكدس وتناوب على صناعته رجال تستروا وراء الشعارات الثورية أو الدينية لتكريس الشرعية .

3- **الخلاصة:** النتيجة التي نخلص إليها من هذه الدراسة تكمن في نقطتين أساسيتين هما:

1-تنوع المدونة:

- ما لاحظناه في رصدنا لمجموع هذه الرسائل هو إقدام الباحثين على مواضيع وإختصاصات متنوعة (نقدية، فكرة، روائية)،(القديمة أو الحديثة) لتنوع المنطلقات والتوجهات، فلكل دارس أو باحث مجال يستهويه، إلا أنه تبين من خلال تصنيفنا لمجموع الرسائل المنجزة بهذا المعهد استحواذ الدراسات النقدية على حجم أكبر من الدراسات الأخرى حيث مثلت نسبة 95.05 % من مجموع الرسائل المنجزة، وتليها الرسائل المخصصة في دراسة الرواية بنسبة 27.27 %، ثم الفكرية بنسبة 13.63 % من مجموع الرسائل المنجزة. ولعل هذا التنوع يعود إلى:

- طبيعة تكوين الباحث في هذا القسم، والتي مكنته من البحث في أي تخصص بجدارة وثقة.

- تفتح الباحث على ثقافة الآخر، أقصد تمكنه من اللغة الأجنبية مما يسهل له باب البحث ومقاربة النص بكل أنواعه (فكريا،نقديا، روائيا) وفق مناهج حديثة. وما يؤكد هذا التفتح إعتماد الباحثين على كثير من المراجع الأجنبية حسب طبيعة الموضوع وما تقتضيه من ذلك. فمثلا اعتمدت الباحثة "جميلة لعبادي" في موضوعها عشرين مرجعا أجنبيا، من ثلاثين مرجعا، والباحثة "أبو شنب وداد" اعتمدت على إثنة عشر مرجعا أحنبيا من اثنين واربعين مرجعا، وورد في رسالة المرحوم "إسماعيل حاجيم" ستة عشر مرجعا أجنبيا من مجموع واحد واربعين مرجعا، وغيرهم من الباحثين.

2- تنوع المنهج والدقة في تحديده:

تبين لنا من خلال إطلاعنا على الرسائل المنجزة في قسم اللغة العربية و آدابها، أن باحثينا لم يتقيدوا في تعاملهم مع النص الأدبي (فكريا،نقديا، روائيا) باتجاه دون الآخر، لكنهم إلتفتوا إلى مختلف إتجاهاته وحاولوا الإلمام بمعالمها وإجراءاتها، وإن أمكن القول أن تركيزهم على بعضها أظهر من تركيزهم على بعض، وإهتمامهم ببعضها أظهر من إهتمامهم بأخرى، هكذا نال المنهج البنيوي والسميائي حظا من العناية أكثر من حظ غيرها خصوصا في مجال الرواية، يليها في نسبة الإهتمام المنهج الوصف التحليلي.

هذا ونجد الباحث في هذا القسم يجازف في تحديد المنهج في المقدمة بدقة، وهو على وعي نقدي بتوظيف آلياته وإجراءاته، وهذا ما يقتضيه البحث الأكاديمي. إلا هذا لا يعني تعامل باحثينا مع هذه المناهج الحديثة باعتبارها أجهزة صارمة تستوجب توظيفها. والخضوع لها و التقيد بمبادئها تقيدا تاما، لكنهم توخو سبل المرونة في هذا التعامل استجابة لطبيعة النصوص الأدبية التي تستوجب تعاملا خاصا ومن زوايا عديدة ومختلفة. ومن الجلي أنهم واعون بذلك إن إحتكمنا إلى ما يصرحون به في مقدمات أبحاثهم.

- تقول مثلا الباحثة "لنكري فروجة" في طبيعة المنهج الذي وظفته في بحثها: "اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي الإحصائي، ركزت على وصف الظاهرة اللغوية كما هي دون إضافات، ثم تحليل تلك الظواهر باستعمال آليات النقد وتقديم البديل النوعي، ثم القيام ببعض الإحصائيات قصد الوصول إلى بعض الآليات التي بواسطتها يسمو النص الأدبي عن اللغة العادية على شكل ترسيمات موقعية لبيان درجة التواتر وكثرة توظيف مصطلح دون غيره. استفدت من بعض الدراسات الأسلوبية كونها تضم البلاغة التي ينتمي إليها فن المشاكلة فسمحت لي بالبحث عن العناصر المكونة للنص من أصوات وألفاظ وتراكيب...."(9).

- تقول الباحثة "نصيرة عاشي": اعتمدت المنهج البنيوي بالتركيز على الباحث الفرنسي" جيرار جنيث" كونه الوحيد الذي قدم منهجية تحليل كاملة مما يعرف بالتفاعل النصي، ولقد تبنينا منهجه لتجنب الإختلافات القائمة في تعيين المصطلح {...} واستعنا مع ذلك بالسميائية واللسانيات لتعيين خصوصية بعض النصوص إنطلاقا من توظيف بعض المفاهيم في علم الصوتيات و نحو اللغة"(10).

- وتشير الباحثة "وداد أبو شنب "إلى إعتمادها "المنهج البنيوي ومرد ذلك هو تعاملنا مع أعمال نقاد بنيويين، أمثال "جيرار جنيت"، و"تزفيتان تودوروف"، لكن طبيعة الفصل الثاني قادتنا إلى التحليل السميائي (البرامج السردية وتحليل الشخصيات)، واشتغلنا في الفصل الثالث وفقا للأصول الأسلوبية....."(11).

- وتقول الباحثة "نبيلة زويش": "لقد ركزنا على السميائية ذلك لا يعني بتاتا إيماننا بأنها المنهج النموذجي المثالي، بل لأننا توخينا النظرة الأخرى للنص الأدبي من زاوية مختلفة مغايرة للمعهود، خاصة عندما يتعلق الأمر بنتاجات ذائعة الصيت عولجت بأشكال أحادية مركزة على المعنى / المضمون مهملة القوالب التي تنظم الملفوظات حول منطق سردي متباين من خطاب إلى آخر" (12).

وهذا التنوع في المدونة والمنهج دليل على توفر الباحث في جامعة تيزي وزو على إمكانيات كبيرة تؤهله للبحث العلمي في مستويات أكبر ودليل ذلك أن أصحاب هذه الرسائل-الماجستير- اعدوا كلهم رسائل الدكتورة أو هم في صدد إعدادها.

مقاربة سيميائية للقصيدة الشعبية

احمد كرومي نموذجا

أ.الطيب بن دحان

إن التعامل مع النص الشعري وفي زمرة المناهج المتداخلة المبنية على أيديولوجيات متباينة حينا ومتداخلة حينا آخر، يعد مغامرة يرتمي الدارس في أحضانها، وبذلك يكون تحليل النص الأدبي بمثابة البحث عن تبر على حد تعبير الدكتور عبد المالك مرتاض، والنص الإبداعي لم يعد يملك العلاقة الحقيقية مع صاحبه بقدر ما أصبح يفهم من داخله، عبر مفتاح رمزي تحمله اللغة داخل السياق حيث تؤدي وظيفتها ضمن الجملة، وفي هذا السياق يندرج هذا العمل قصد الكشف عن جماليات الشعر الشعبي ومحاولة بعثه في ثوب نراه قادرا على تحقيق هذا المبتغى، والمناهج الحديثة لها قدرة التحكم في معاني النص، لأن:"اللغة من خلال رصد دائرة المطابقة في بعض ما تتضمنه من دلالات الكلمة بوصفها ذات مستويات عديدة في البناء التركيبي للنظام اللغوي، سواء من حيث نمط المواصفة أو من خلال الحدود المرسومة"[1].

إن المنهج السيميائي الذي ظهر في بداية القرن بدءا بالعالم السويسري"فاردينار دي سوسير" إلى ولادته الحقيقية على يد"كريماس" و"رولان بارت" وممن سار على دربهم، فهذا المنهج حاول أن يقرأ النص من الداخل بعيدا عن كل العوامل الخارجية"باعتباره ظاهرة لغوية"[2]

يجعلنا المنهج السميائي نقف على العناصر المكونة للخطاب الشعري، ونحدد من خلاله القيمة التي تكون عنصرا أساسيا في تحريك الفاعل والوقوف على علاقة الاتصال والانفصال مع موضوع القيمة"الذي يعتبره سوسير مفهوما مركزيا"[3].

إن تحليل اللفظة والوقوف على معانيها المتعددة تجعلنا نتعرف على الحالة النفسية للشاعر لأن"استعمال العلامة يؤدي إلى تداعي الأفكار"[4].

وعليه نحاول الوقوف على البعد الدلالي للفظة والبحث عن العلاقة الكامنة بين الشكل والمضمون وما تحتويه من ثنائيات الظاهرية والباطنية التي نستشفها من خلال السياق، خاصة وأن "القواعد السيميائية في منطلقاتها المنهجية تساعد على فض بعض الإشكالات المطروحة على مستوى التحليل النصي"[5].

واللفظة داخل النص مترجمة للمعنى المقصود. ولأن "بارت يرى" أن اللغة الإنسانية ليست نموذجا للمعنى فقط وإنما هي أيضا أساسه"[6].

وتحليلنا لقصيدة الشاعر المرحوم أحمد كرومي الموسومة بي: يا مولانا عاري عليك سلكني يوم أنحير. حاولنا أن نسقط عليها المنهج الحداثي.

الملاحظة الأولى التي يمكن الخروج بها أنها جاءت مبنية على وحدات أساسية كبرى تفرعت من كل جزء منها عناصر فرعية، والعناصر مجتمعة تدور في فلك الاستعطاف والترجي، والشعور بالذنب نتيجة ما اقترفته النفس الأمارة بالسوء. مما دفع الشاعر إلى التوسل والتماس العفو.

[1] د. عبد القادر فيدوح، دلائلي النص الادبي، ص6.
[2] د.رشيد بن مالك، بحث لنيل شهادة دكتوراه، ص89
[3] مارسيلو داسكال الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص30 بتصرف.
[4] محمد نظيف، ما هي السيميولوجيا، ص43.
[5] د. رشيد بن مالك، نفس المرجع، ص90.
[6] حنون مبارك، دروي في السيمائيات،ص29

نجد القصيدة من هذا المنطلق تحتوي على: تمهيد، عرض، خاتمة.

-التمهيد: هو الوحدة الافتتاحية ويضم ثماني أبيات، وفيها يتوجه الشاعر إلى الخالق ليظهر عظمته وقدرته.

-الوحدة المركزية: تحتوي على سبعة وأربعين بيتا وهي صلب الموضوع وفيها ركز الشاعر على عنصر التوسل وإظهار خوفه من العقاب، يعترف بذنوبه ليشمله العفو ويتوب إلى خالقه فتشمله الآية القرآنية: "ألم يعلموا أن الله هو يقبل التوبة عن عباده ويأخذ الصدقات وأن الله هو التواب الرحيم"[1]

-الوحدة الختامية: وفيها يتوجه بالخطاب إلى النبي الكريم مادحا إياه، منتظرا شفاعته، فيكثر من الصلاة على خير البشر لينال رضاه، مصداقا لقوله تعالى: "إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما"[2]

مولانا عاري عليك سلكني يوم انحير
وانت الداري بالغيب ما اخفاتكشي خافية
سيدي راني نرنجا فضايلك جود علي
راني نترجى الله وطالب الشفاعة لا غير

والقصيدة وفق هذا البناء لا تخرج عن إظهار الفقر والذنب وطلب النجاة والمغفرة. ففي المطلع يفتح الشاعر قصيدته بالنداء للخالق باعتباره هو المخاطب والشاعر المخاطب وفي الوقت نفسه الراوي للقصة، ومن هنا تحتوي القصيدة على الآليات المشكلة للخطاب فهناك ضمير المتكلم"الأنا" الممثل في الياء(عاري- سلكني) المتوجه إلى "الأنت" المجسدة في الذات الإلهية: يا مولانا، كاف الخطاب عليك، أنت، الداري. فالخطاب من الأسفل إلى الأعلى.

- من الأنا صاحب القدرة المحدودة، المعرض للنسيان، المقترف للإثم.

- إلى الأنت قدرته لا متناهية، عالم الغيب، فالذات الإلهية تملك القدرة والإرادة على تنفيذ الأمور فهي إذن مؤسسة لفاعل منذ برنامج الأنا باعتباره يملك القدرة على وجوب الفعل ففي قوله:

ما خفاتكشي خافية
سيدي راني نرجى فضايلك تجود علي.

يتجلى ذلك من خلال الفعلين نرجا- تجود.

فالرجاء } دليل القدرة
الجود }

نستنتج من خلالهما أن الذات الإلهية مؤهلة لتحقيق الفعل المرغوب وهو العفو وبذلك"تكتشف هذه القيمة عن الطاقات التي يملكها الفاعل وعن استعداده لتنفيذ الأداء" [3].

يقول في هذا المقطع:

يا مولانا عاري عليك سلكني يوم أنحير
وأنت الداري بالغيب ما خفاتكشي خافية
سيدي راني ترجا فضايلك تجود علي
راني نترجى الله وطالب الشفاعة لغير
ما نطلب عبد من غير كان هو الداري بي
ما نطلب عبد من غير كان هو مول التدبير

في هذا المقطع يركز الشاعر على القدرة الإلهية ملتمسا الصفح والغفران مستعينا بأسلوب النداء الذي يفيد التوسل والاستعانة وطلب المغفرة ويعكس الحالة النفسية التي كان يتخبط فيها الشاعر مما جعل القصيدة تكسوها مسحة من الحزن والكآبة. وما توظيفه للياء المشدد لخير دليل على ذلك، كما نجد التناسب بين الألفاظ، فعندما كان بصدد الحديث عن الخالق، كانت الأسماء أنسب وعندما يتوجه بالخطاب إلى نفسه"الأنا" كانت الأفعال أطوع.

الأنت	الأنا
مولانا	سلكني
سيدي	نرجى
الداري	نطلب
مول التدبير	

[1] التوبة، الآية 103
[2] الأحزاب، الآية 55.

[3] د.رشيد بن مالك، المرجع نفسه، ص120.

صفات الخالق ثابتة مما جعله يوظف الأسماء في حين أن الأفعال تناسب الحركة والاستمرار وكل شطر يحتوي على صفة في الخالق يقابلها فعل طلبي من "الأنا" الراوي.

يا مولانا	سلكني
سيدي	نرجا
مول التدبير	نطلب
رازق لعباد	حسن وجود

وفي هذا الأسلوب تعبير عن عظمة الخالق وتبجيله. ونوع الشاعر في مخاطبة الخالق ليؤكد قدرته المطلقة وبذلك ينسب اتكاله على الذات الإلهية "مولانا-فضايلك- أنت- سيدي - الله - هو".

فهذا التنوع: يوحي بتعظيم الخالق، بيده الملك، يقبل التوبة، يرزق العباد، وبذلك يتم" تحديد الأشكال المتنوعة لحضور المعنى وصيغ وجوده"[1] ومن ورائها يكون العفو والمغفرة.

وليؤكد تلك الرغبة في التوبة، وإقراره بالذنب يتخذ من القرآن الكريم انتماءه فهو يوظف الألفاظ المستنبطة من الكتاب .

*سيدي راني نرجى فضايلك "ومن يتق الله يجعل له مخرجا ويرزقه من حيث لا يحتسب"[2]

*أنت الداري بالغيب

*انت رازق لعباد

*أنت رازق لعباد حن وجود علي بالخير

*وأعطيني من معطاك كديت من والديا

تملك الذات الإلهية الكفاءة والقدرة على الفعل فهي بذلك مؤسسة لتنفيذ هذا البرنامج ومؤهلة للقيام به وهكذا يكون التقويم منطقيا بالإيجاب.

يا ربي ليك شكيت با الحي انتاي النظير

بالمكون لكوان من الظالم جود علي

هارب لك بذنوبي تفكني ما نشكي للغير

رافع لك كفافي وجبت لك خاتم لنبيا

غطيني بجناحك لا تخيب لي تنظير

واحفظني يا رب وكوّن لحجاب علي

هذا النداء مؤشر للتوسل ودليل على قوة المخاطب وضعف المخاطب واحتياجه، ولعل هذا التقابل الموجود بين القوة والضعف، الذنب# والمغفرة، الميت#الحي، كل ذلك ليبرز الحزن العميق والخوف الشديد والإقرار بالذنب واستصغار النفس هكذا يجعل التقابل مستمرا لاكتساب العفو والوصول إلى المبتغى.

يا لمكون لكوان جبتلك جاه البشير

هو واصحابه كاملين وجميع الأنبياء

حتى أناي راني جيت قاصدك فيك نظن الخير

راه طبي بين يديك با الحي تراجع بي

لعبت بي نفسي قعت سايح كما لهوير

ماذا تعبت الخالية ثم تغيس في

لعبت بيا وأنا صغير ما عارف كيف ندير

يا خياتي راها جلاتني ذي المنسية

توظيفه للألفاظ(حتى اناي قاصدك) فهو يرجو العفو قبل العقاب، وينتقي صورة رائعة لهذا المرض النفسي الذي أصبح ملازما له، ظل هائما مجنونا وجاء الإلحاح ليدل على الرغبة في لتوبة ولهفة التواصل بين المخاطب والمخاطب لا سيما وان الأفعال الموظفة تناسب مدلولات الذنب-لعبت، تغيس، جلاتني.

كلها تعبر عن مرحلتين متباينتين:

الأولى جنون الثانية شفاء، وانطلاقا من هذا التقابل يمكننا أن نعبر عنه بالمربع السيميائي:

مرض	شفاء
سلب	إيجاب
لا شفاء	لامرض
ش(2)	ش(1)

هارب لك بذنوبي تفكني ما نشكي للغير

رافع لك كفافي وجبت لك خاتم لنبيا

[1] د.رشيد بن مالك، ص52

[2] الطلاق، الآية2-3 .

وأدت لفظة هارب لتوحي بعمق التوسل واللهفة في النجاة، رحمته وسعت كل شيء يستجيب للعباد يجود على المحسن ويغفر للمسيء وبهذا تكون المعادلة الثنائية منبثقة من العنصر الأساسي هي حماية الخالق لعباده دون استثناء (المحسن والمسيء). كلاهما يتلقى الثواب والجزاء بالإيجاب أو بالسلب تظهر في هذه الخطاطة.

حماية الخالق

المحسن — المسيء

الجزاء(موجب) — الجزاء(سلبا)

ويتجلى في أن المحسن في ارتباط وفيق بقيمة الموضوع(الجنة) في حين يبتعد عنها المسيء.
الفاعل المحسن في وصلة مع الموضوع

ف ∩ م.

أما المسيء في فصلة عنه ف ∪ م.

وفي هذا المقطع الموالي.

غطيني بجناحك لا تخيب لي تنظير
واحفظني يا رب وكون لحجاب علي
جبنا لك الملائكة ومحمد البشير
قعد بنا الميزان لا تخلي من مكفية
ارفع عنا ذا الباس يا العلي مول التدبير
يا من خلقت القول يا العالم بالماشية
جبر حالي وأوف منايتي والصبار ينير

نجد أفعال الأمر : قعد، ارفع، حير، أوف كلها تعظيما للخالق وإظهارا لقدرته على العفو والصفح، وبذلك تبرز دلالية الأفعال التي يلمس من خلالها الشاعر النجاة.

الشاعر

جبر حالي — أوف منايتي — الصبار ينير

مما جعل الأبيات لا تخرج عن حقلين دلاليين أحدهما موجب وثانيهما سالب.

دلالات الإيجاب	دلالات السلب
• تعظيم الخالق	• إتباع النفس والشيطان
• طلب الشفاعة والنجاة	• عصيان المخلوق
• السعي في التوبة	• اقتراف الإثم

والطامع في سيدوا يسلكوا يوم الحشرية
والطامع في سيدو يوم الناس التسير
يوم يكون الصراط والمقص والميزانية
يجعلنا من القوم السالكين التابعين البشير
يعمل حسناتي ياسرين من عنده وفية.

لذا يأمل ان حسناته عن سيئاته خاصة وان الشاعر يشعر بالذنب لتظهر معاناته من خلال الألفاظ: الصراط- المقص- الميزان. وبالتالي يتجلى رمز الجزاء (الجنة، النار) ويطفو مطمح الرجاء والحشر في زمرة التابعين لسنة الرسول صلى الله عليه وسلم.

الطامع الأنا — سيلكو الهو

خوف العفو — بعث روح الأمل في

هكذا يقرأ بوحدانية الخالق لان الأمل مرهون بعفوه.

يا بنادم نوصيك لا تبع راي المعرير
عندك ترمي رجليك في الزراديب المخفية
قدامك فاتوا قوم ما بقى غير الله خبير
آحسراه حسراه لا نقول أدوم الدنية
ولا حسناتك ياسرين منهم تريح وتنير
ولا هما خصوك يحسبوك من الجهلية

صدر الخطاب في هذا المقطع عن الإدراك والوعي لحقائق الأشياء مما جعل الشاعر

ينصح الآخر –دون تحديد هويته يظهر من خلال لفظة (بنادم) يطلق مع الإنسان ذكرا أكان أم أنثى– لتصل نصائحه حدود الإنسانية، من المرحلة الأولى إلى النهائية.

الشيطان ← جمال مزيف ← زراديب محمية

الحالة الأولى ← تحويل ← الحالة النهائية

وبذلك تنبثق ضمنيا ما يعادل أعمال الشيطان ليبقى الأمل يطغى على اليأس والقنوط.

ذنب......حسنات

تحصر....أمل

خسران.......ربح

جهنم تسقى وتقول يا الشاقي كيف دير

راه مقامك منعوت في الصهود الدخلانية

لمزاهد في دينو راه هايم كيما لبعير

ولا عند خراج كوشتو راها محمية

وبهذه الأبيات يصل الشاعر إلى المرحلة الأخيرة التي تدرج بها منذ البداية، فالشقاء والعذاب تنجر عنهما عواقب وخيمة نقلتها الألفاظ التالية:(جهنم– مقام منعوت– كوشة محمية).

نبرزها في هذه الرسمة:

النتيجة

إنقاذ　　　عقاب

هكذا خصص الألفاظ الموحية لذلك فالعقاب يكون فيه الصهود–كوشة–محمية، أما في حالة العفو والإنقاذ يبرزها في المقطع الأخير مستعينا بشفاعة الرسول صلى الله عليه وسلم.

اللي باغي ينجا لا يخالف قول البشير

يرجع من قوم الصالحين السادات أهل النية

صلى الله وسلم غلى لمفضل مفتاح الخير

صلى الله وسلم على النبي ما دام الدنيا

قد عداد الغنام والنمل واللي مخفية

قد الدارك واللي يبان في الأرض والغثير

ليخصص المقطع الأخير للصلاة على النبي الكريم تفنن في الدعاء واختار في كل بيت ظاهرة يراها ملائمة.

من خلال هذه القراءة يمكن القول أن القصيدة عند هذا الشاعر تعتمد على ثنائية الحضور والغياب تنطلق القصيدة من النهاية إلى البداية من حيث كانت الذنوب إلى البحث عن التخلص والنجاة بدايتها غياب الوعي، ونهايتها حضوره، وهكذا تكون النهاية والبداية في تناسب محكم وهو ما يطابق رأي الدكتور عبد الحميد بورايو وبواسطته يكون طلب العفو نتيجة لإثم سابق وفي كلتا الحالتين تكون القصيدة تعبيرا "عن قيمتين متضادتين إحداهما إيجابية والأخرى سلبية، الأولى ترتبط بحالة لا واعية، والثانية بحالة واعية"[1].

وبذلك يعود الشاعر من حالة الإغتراب الجزئي، يدرك الواقع ويواجه الحياة من جديد، فينجو في نهاية المطاف وذاك ما يسعى إلى تحقيقه كل إنسان مؤمن.

المراجع المعتمدة

– د/عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الادبي.

– د/عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية.

– د/حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار تبرقال للنشر، ط1، المغرب

– د/محمد نظيف ما هي السيميولوجية؟ إفريقيا الشرق.

– مرسيليو داسكال، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة د/محمد الحمداني مع آخرين، دار إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، 1987.

– د/رشيد بن مالك، بحث لنيل شهادة دكتوراه دولة.

[1] د. عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص167.

نظام الانتهاك في شعر ابن الحجاج

أ/بوحوش مرجانة

«إنه في الشعر درجة امرئ القيس وإنه لم يكن بينهما مثلهما، لأن كل واحد منهما مخترع طريقة...» الثعالبي

فاتحة القول:

أما آن الأوان للانكباب مجددا على تراثنا العربي القديم بمختلف حقوله المعرفية والفنية لكشف اللثام عن أجناسه الأدبية المهجورة، وأعلامه المغمورين؟. لأنك لو رحت اليوم تسأل الكثير من المثقفين عن «السرد العربي الكلاسيكي فإنه سيذكر بعضهم طفولته والمدرسة الابتدائية، ويقول لك (كليلة ودمنة)، ثم يلوي شفتيه، ويحرك يديه بيأس ويضيف (رسالة الغفران) و(الزوابع) و(المقامات). وبعد ذلك يسكت ولن تستطيع أن تنتزع منه عنوانا آخر. قرون من السرد يختزلها لك في أربعة أو خمسة عناوين، ثم لا يكتفي بهذا بل يشعرك بأنه لا يرضى بهذه المؤلفات ولا يعتبرها صالحة، ولا يمنعه من إعلانه احتقاره لها. إلا خشيته من هوان الآباء والأجداد»[i]. في حين نجد السرد يتوزع في مصادر متنوعة المضامين والمقاصد. فكما يوجد في أصول الأدب التي ذكرها ابن خلدون في مقدمته[ii] (البيان والتبيين) للجاحظ و(أدب الكاتب) لابن قتيبة و(الكامل) للمبرد و(النوادر) للقالي. يوجد كذلك في (الأغاني) لأبي الفرج الأصبهاني، و(نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخي، و(الديارات) للشلبشتي و(زهر الآداب) للحصري...

هذه المعرفة الغائبة اليوم أو المغيبة بحجة أنها لا تقدم الصورة المرغوب فيها عن تراثنا. نجدها كذلك مع الكثير من الأعلام والأدباء. فـ «نادرون هم القراء الذين يعرفون ابن الحجاج، وأندر منهم من سمع بأبي المظهر الأزدي»[iii]. فالكتب المدرسية بل حتى المؤلفات الجامعية لا تكاد تذكر مثل هؤلاء الرواد.

فابن الحجاج الذي يعد من سحرة الشعر لا نجده يدرس في معظم إن لم نقل في كل الجامعات العربية. ولا يعرف إلا من قبل ثلة من الباحثين المهتمين بالشعر العربي القديم.

إن الوعي الفني عند أسلافنا أعمق وأشمل مما هو عليه عند المحدثين. فـ"الثعالبي" الذي يصفه صاحب الذخيرة بقوله: «إنه كان في وقته راعي تلعات العلم وجامع أشتات النثر والنظم، رأس المؤلفين في زمانه وإمام المنصفين بحكم أقرانه»[iv]. هذا الأديب المحقق العالم بكتاب الله صاحب تفسير (الجوار الحسان في تفسير القرآن) لم تمنعه عفته ولا ورعه عن جمع أبيات ونوادر وملح الشاعر (أحمد بن الحجاج) في مدونته المشهورة (يتيمة الدهر). «وقد أخرجت من ملحه الخالية من الفحش المفرط، الحالية بأحسن المقرط، ونوادره التي تسر النفس، وتعيد الأنس»[v] هذه الأشعار التي أفرد لها الثعالبي ثمانين صفحة من كتابه يتيمة الدهر. لو اطلع عليها القراء اليوم لاتهموه بالمجون والخلاعة. وهو منهما براء.

نجد ما يماثل هذا الوعي عند "بديع الزمان الهمذاني" في مقاماته المشهورة. حيث الطريق قصير بين الحان والمسجد:

ساعة الزم محرابا
وأخرى بيت حان
وكذا يفعل من يعـــقل
في هذا الزمان[vi]

هذا الوعي في تعايش مسارين منفصلين. لما وصل إلى المحدثين أصابه التحريف والتشويه. فالشيخ محمد عبده عند شرحه لمقامات الهمذاني حذف (المقامة الشامية) وفقرات من (المقامة الرصافية) و(المقامة الدينارية) مبررا ذلك بقوله: «إن في هذا المؤلف من مؤلفات البديع رحمه الله افتتانا في أنواع الكلام كثيرة ربما أن منها ما يستحي الأديب من قراءته، ويخجل مثلي من شرع عباراته، ولا يحمل بالسذج أن يستشعروا معناه. أو تتساق أذهانهم إلى مغزاه. وأعوذ بالله أن أرمي صاحب المقامات بلائمة تنقص من قدره، أو أعيبه بما يحط من أمره. ولكن لكل زمان مقال، ولكل خيال مجال. وهذا عذرنا في ترك المقامة الشامية. وإغفال بعض جمل المقامة الرصافية...» [vii].

إن الحكم الذي استند إليه محمد عبده في حذفه بل في تشويهه لهذا التراث الأدبي المتميز ذو دلالة أخلاقية دينية. في حين ينبغي الفصل في عالم الإبداع بين الحكم الأخلاقي والحكم الجمالي. «فلو كانت الديانة عارا على الشعر. وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحي اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات. ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر. ولوجب أن يكون كعب بن زهير وأبي الزبعري وأضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ وعاب عن أصحابه بكما خرسا مفحمين. ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر» [viii].

مثل هذا الوعي نجده- كذلك- عند أحد أعلام السلف وهو "ابن الجوزي" الذي لم يمنعه دينه وورعه من تأليف كتاب كامل عن المغفلين سماه (أخبار الحمقى والمغفلين). قال عن دواعي تأليفه: «أن يروح الإنسان قلبه بالنظر في سير هؤلاء المبخوسين حظوظا يوم القسمة. فإن النفس قد تمل من الدؤوب في الجد...» [ix].

تأصيلا لهذا الوعي نحاول من خلال أوراق هذا البحث الكشف عن شعر "ابن الحجاج" وعن طريقته الفنية التي تعادل طريقة امرئ القيس. فمن هو ابن الحجاج؟ وما هي مكانته الفنية؟.

ابن الحجاج ومكانته الفنية:

يكاد يجمع كتاب التراجم والسير [x] على هذا المسرد المقتضب عن حياة ابن الحجاج: فهو أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن محمد بن جعفر بن محمد بن الحجاج النيلي البغدادي، شاعر فحل، من كتاب العصر البويهي. ذو المجون والسخف في شعره. كان فرد زمانه في فنه فإنه لم يسبق إلى تلك الطريقة مع عذوبة ألفاظه، وسلامة شعره من التكلف. مدح الملوك والأمراء والوزراء، والرؤساء. وديوانه كبير. أكثر ما يوجد في عشر مجلدات. والغالب عليه الهزل، وله في الجد أيضاً أشياء حسنة. توفي يوم الثلاثاء، السابع والعشرين من جمادى الأخيرة سنة إحدى وتسعين وثلاثمائة. وحمل إلى بغداد رحمه الله تعالى. ودفن عند مشهد موسى بن جعفر ﷺ. وأوصى أن يدفن عند رجليه. وأن يكتب على قبره ﴿**وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد**﴾ [xi].

وكان من كبار الشعراء الشيعة رآه بعد موته بعض أصحابه في المنام. فسأله عن حاله، فأنشد من (مجزوء الرجز) [xii]:

أفسد سوء مذهبي
في الشعر حسن مذهبي
لم يرض مولاي علي
سبي لأصحاب النبي

مكانته الفنية تتجلى في المرتبة التي وضعه فيها الثعالبي: «إنه في الشعر في درجة امرئ القيس. وإنه لم يكن بينهما مثلهما. لأن كل واحد منهما مخترع طريقة» [xiii] فامرؤ القيس الذي جعله ابن سلام الجمحي على رأس الطبقة

الأولى من شعراء الجاهلية. لم يجعله في تلك المكانة لأنه قال ما لم يقله غيره من سابقيه. إنما لطريقته الفنية المبتدعة: «فاحتج لامرئ القيس من يقدمه وليس أنه قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنها العرب واتبعته فيه الشعراء منه: استيقاف صحبه والبكاء على الديار ورقة النسيب وقرب المأخذ وشبه النساء بالظباء والبيض، والخيل بالعقبان والعصي. وقيد الأوابد وأجاد في التشبيه وفصل بين النسيب وبين المعنى. وكان أحسن طبقته تشبيها»[xiv].

كذلك الشأن عند ابن الحجاج فهو مبتدع طريقة السخف في الشعر. فقد قال عن نفسه:

رجل يدعي النبوة في السخــف

ومن ذا يشك في الأنبياء

جاء بالمعجزات يدعو إليها

فأجيبوا يا معشر السخفاء[xv]

يوضح هذه الطريقة الفنية الثعالبي ويشيد بها: «هو وإن كان في أكثر شعره لا يستتر من العقل بسخف، ولا يبني جل قوله إلا على سخف، فإنه من سحرة الشعر وعجائب العصر»[xvi]. أو كما قال الذهبي: «شاعر العصر وسفيه الأدب وأمير الفحش! كان أمة وحده في نظم القبائح وخفة الروح»، وقال أبو حيان: «بعيد عن الجد، قريع في الهزل، ليس للعقل من شعره منال، على أنه قويم اللفظ سهل الكلام».

سخف الشاعر وخفة روحه لم تمنع الملوك والأمراء من الاستماع إليه وتقريبه منهم. «فلقد مدح الملوك والأمراء، والوزراء. فلم يخل قصيده منهم من سفاتج هزله، ونتائج فحشه، وهو عندهم مقبول الجملة غالي مهر الكلام. موفور الحظ من الإكرام والإنعام»[xvii].

لأن مجالس الملوك والأمراء كما يوجد فيها الجد يوجد الهزل: ف «الملك يحتاج إلى الوضيع للهوه، كما يحتاج إلى الشجاع لبأسه، ويحتاج إلى المضحك لحكايته. كما يحتاج إلى الناسك لعظته، ويحتاج إلى أهل الهزل، كما يحتاج إلى أهل الجد والعقل»[xviii].

هذه المكانة جعلت المتلقين لفنه يتلهفون على شعره. فكثيرا ما بيع ديوان شعره بخمسين دينارا إلى سبعين.

وقد لخص الثعالبي في فاتحة الباب السابع من المجلد الثالث مكانة ابن الحجاج تلخيصا فريدا: «إنه فرد زمانه في فنه الذي شهر به، وأنه لم يسبق إلى طريقته، ولم يلحق شأوه في نمطه، ولم ير كاقتداره على ما يرده من المعاني التي تقع في طرزه، مع سلاسة الألفاظ وعذوبتها، وانتظامها في سلك الملاحة والبلاغة. وإن كانت مفصحة عن السخافة، مشوبة بلغات الخلديين والمكدين وأهل الشطارة»[xix].

مذهبه الفني:

مذهبه الفني وطريقته في صناعة الشعر نحاول ملامستهما من خلال الوقوف مع قدرتين فنيتين:

أولاهما: تشويش الأغراض الشعرية:

كتب ابن الحجاج في الأغراض الشعرية المختلفة شأنه في ذلك شأن معاصريه. إلا أنه نهج- في بعضها- نهجا مغايرا خاصة في المدح والرثاء والحماسة.

– إن المدح عند ابن الحجاج اتخذ شرعة مغايرة للمألوف الشعري. فهو لا يتغنى بشجاعة وبسالة الممدوح، ولا بكرمه وجوده. إنما يتغنى بصفات أخر. مخالفا ما عدده قدامة بن جعفر من صفات التغني بالممدوح وهي «العقل والشجاعة والعدل والعفة، إذا كان القاصد لمدح الرجال بهذه الخصال مصيبا، والمادح بغيرها مخطئا»[xx]. فقد خالف ابن الحجاج هذا المسلك ومع ذلك جاء مدحه متميزا بديعا.

فقد مدح عز الدولة (بختيار) قائلا[xxi]:

فديت وجه الأمير من قمر.
يجلو القذى نوره عن البصر
فديت من وجهه يشككني
في أنه من سلالة البشر
إن زليخا لو أبصرتك لما
ملت الحشر لذة النظر
ولم تقس يوسفا إليك كما
نجم السهى لا يقاس بالقمر
وكان يا سيدي قباك إذا
هربت منها يتقد من دبر
بل وحياتي لو كنت يوسفها
لم تك من تهمة العزيز بري
لأنني عالم بأنك لو
شممت ريا نسيمها العطر
سبقتها وانزبقت تتبعها
ما بين تلك البيوت والحجر
ولم تزل بالكدين تقصرها
من قبل وقت العشا إلى السحر
وقد علمنا بأن سيدنا
الأمير ممن يقول بالنظر
ولم تكن تلك تشتكي أبدا
ما كان من يوسف من الحذر
طبعك كالماء في سهولته
لكن أبو الزبرقان من حجر
إن الملوك الشباب ما خلقوا
إلا صلاب الفياش والكمر

إن ابن الحجاج في هذه القصيدة لا نجده يتغنى بشجاعة أو كرم (بختيار) إنما طريقته في الفن جعلته يسلط الضوء على الجمال الذكوري للممدوح فـ (وجه الأمير من قمر). كما أن القصيدة تحيل إلى التراث الديني بيد أنه لا يلجأ إلى هذا الأخير «إلا لمناقضة معناه أو تحريفه»[xxii] فقصة يوسف ﷺ حاضرة في نسيج القصيدة غير أن الشاعر ينسج إلى جانبها قصة (يوسف آخر) (بختيار). الذي جعله أعلى جمالا من يوسف ذاته:

ولم تقس يوسفا إليك كما
نجم السهى لا يقاس بالقمر

كما جعل يوسف الجديد (بختيار) يلاحق (زليخا) ويطاردها في المنزل ذي الغرف المتعددة:

لأنني عالم بأنك لو
شممت ريا نسيمها العطر
سبقتها وانزبقت تتبعها
ما بين تلك البيوت والحجر
ولم تزل بالكدين تقصرها
من قبل وقت العشا إلى السحر

بعد هذا؛ في أي غرض يمكن تصنيف هذه القصيدة؟ «أمازال بالإمكان الحديث عن المديح؟ تصير تسمية الأنواع مع ابن الحجاج غير ثابتة. وتتعرض الأغراض التقليدية لمحاكاة ساخرة (يا روديا) ولذا فهي عرضة للقبول والتشويش في الوقت ذاته»[xxiii].

– موقف آخر: سقوط امرأة من السطح وتموت. هذا المشهد الدرامي يبعث الشفقة والعطف والأسف والحسرة. كما يقتضي في العرف الشعري حضور مرثية مؤثرة. لكن تشويش الأغراض عند ابن الحجاج ونبوته في السخف دفعته إلى تخيل وضع ماجن ثم يبدأ في تصويره فتتغير النغمة ونحصل على محاكاة ساخرة للمرثية.

فقد قال في رجل سقطت امرأته من السطح فماتت[xxiv]:

عفا الله عنها إنها يوم ودعت
أجل فقيد في التراب مغيب
ولو أنها اعتلت لكان مصابها
أخف على قلب الحزين المعذب
ولكن رأت في الأرض أفعى مجدلا
على قدر غرمول الحمار المشغب
فظنته أيرا والظنون كواذب
إذا أخبرت عن عام ما في المغيب
وأهوت إليه من يفاع ودونه

ثمانون باعا في علو مصوب
فصارت حديثا شاع بين مصدق
تحققه علما وبين مكذب
سعى الطمع المردي إليها بحتفها
ومن يمتثل أمر المطامع يعطب
فأعظم يا هذا لك الله ربـــها
وربك أجر الثكل في شاة أشعب

الخداع الفني حاضر في هذه القصيدة فالمتلقي للبيتين الأولين يتصور أنه أمام مشهد محزن يبعث على الأسى والعطف. لكنه سرعان ما يصدم بمشهد ماجن يبعث على التقزز والسخرية. كما أن القصيدة تسفر عن تراث أدبي مكن الشاعر من سعة التخيل والقدرة على التصوير. فقد جعل طمع هذه المرأة كشاة أشعب. فقد قيل لأشعب: هل رأيت أطمع منك؟ قال: نعم، شاة كانت لي على سطح فنظرت إلى قوس قزح فظنته حبل قت (نوع من النبات)، فأهوت إليه واثبة، فسقطت من السطح فاندقت عنقها.

فأعظم يا هذا لك الله ربها
وربك أجر الثكل في شاة أشعب

– أما مواقف الحرب وما تقتضيه من حماسة وشجاعة. نجد مثل هذه المواقف تدفع ابن الحجاج إلى التغني بفضائل الجبن والخور. فقد أراده الوزير على الخروج معه لقتال أهل البطيحة. فقال[xxv]:

يا سائلي عن بكاي حين رأى
دموع عيني تسابق المطرا
ساعة قيل الوزير منحـــــدر
أسرع دمعي وفاض منحدرا
وقلت يا نفس تصبرين وهل
يعيش بعد الفراق من صبرا
شاورته والهوى يفتنـــــه
والرأي رأي الصواب قد حضرا
أهوى انحداري والحزم يكرهه
وتارك الحزم يركب الغررا
لأنـــني عـــاقل ويعجبـــني
لزوم بيتي وأكره السفرا
الخيش نصف النهار يعجبني
والماء بالثلج باردا خصرا
والشرب في روشني أقول به
كما أرى الماء منه والقمرا
ولا أقود الخيل العتاق بلى
أسوق بين الأزقة البقرا
هيهات أن أحضر القتال وأن
ترى بعينيك فيه لي أثرا
بل الذي لا يزال يعجبني الــدبيب
بالليل خائفا حذرا

إن ابن الحجاج لا يخفي خوفه من ركوب الخطر. وأنه لا يقوى على ركوب الخيل العتاق. بل يصرح بجبنه وخوفه... وهو النهج غير المألوف في الشعر العري قديمه وحديثه في المعارك والحروب.

أخراهما: تشويش المعجم الشعري:

كما تميز الإبداع الشعري– عند ابن الحجاج– بالمحاكاة الساخرة للموروث الشعري القديم، وتشويش الأغراض الشعرية. تميز– أيضا– بتشويش المعجم الشعري.

إن في قصائد ابن الحجاج تجاور بين لمعجمين متعارضين. وهو ما لاحظه الثعالبي– قديما– عندما قال: «إن ابن الحجاج يشوب الألفاظ الشريفة المنتظمة في سلك البلاغة بلغات الخلديين والمكديين وأهل الشطارة»[xxvi] هذا التجاوز المتناقض تراه حتى في القصائد التي وجهها للملوك والأمراء، والوزراء والرؤساء، فلم يخل قصيدة فيهم من سفاتج هزله، ونتائج فحشه، وهو عندهم مقبول الجملة غالي مهر الكلام، موفور الحظ من الإكرام والإنعام»[xxvii].

من ذلك قوله[xxviii]:

بالله يا أحمد بن عمرو
تعرف الناس مثل شعري

شعر يفيض الكنيف منه

من جانبي خاطري ونحري

نسميه منتن المعـــاني

كأنه فلتــــــة بحـجر

لو جد شعري رأيت فيه

كواكب الليل كيف تسري

وإنما هزلـــه مجـون

يمشي به في المعـاش أمــري

يتخيل المرء أن من يكون على هذه الجبلة مقهورا مبعدا عن مجالس الحكام والوزراء. إلا أن سفيه الأدب وأمير الفحش هذا يتحكم في السادة تحكم الصبي على أهله: «كان طول عمره يتحكم على وزراء الوقت ورؤساء العصر، تحكم الصبي على أهله، ويعيش في أكنافهم عيشة راضية، ويستثمر نعمة صافية ضافية»[xxix].

فقد كتب إليه بعض الرؤساء[xxx] مؤمنا باتجاهه:

يا أبا عبد الإلـــــه

بك أصبحت أباهي

غير أن السخف في شعـــرك

قد جاز التناهي

ولقد أعطيت من ذاك

ملاحات الملاهي

أقدم الآن على القول

ولا تضع لناهي

فأجابه[xxxi]:

سيدي شكرك عندي

مثل شكري لإلهي

سيدي سخفي الذي قد

صار يأتي بالدواهي

أنت تدري أنه يدفع

عن مالي وجاهي

ليت من عاداك عندي

وهو ساهي الذقن لاهي

فترى لحيته في استي إلى الصدغ كماهي

بل حتى القصائد التي اعتبرها الثعالبي خالية من السخف نجد بها هذا التجاوز بين الألفاظ الشريفة المنتظمة في سلك البلاغة من جهة ولغة السخف وذكر المقاذر من جهة أخرى. حتى سئل يوما «ابن سكرة عن قيمة ديوان شعره، فقال: «قيمته بربخ» أي لكثرة ما يشتمل عليه مما يقع فيه»[xxxii]. فقد قال:

وهذي القصيدة مثل العروس

موشحـــة بالمعـــاني الـــملاح

بلا نفحة من فسا عـــارض

ولا وزن خــــردلة من السلاح

فلو أنها جعلت خطبــــة

لكانت تحل عقــــود النكــاح

بعثت بها عنبرا في الشتـــاء

وفي الصيف كافور خرط رياحي

فما مسحت خفشلنج الخصى

ولا حنكت بلعوق الفقـــــاح

وشعري لابد من سخفــــه

ولابـــد للـــدار من مستراح

هذه الأبيات من قصيدة بعث بها إلى أحد الوزراء اجتهد في جعلها موشحة بالمعاني الملاح كأنها عروس في ليلة الزفاف. لكن سخف الشاعر جعله ينبني إلى جوار هذا المعجم الشريف معجم آخر معارض للأول:

فما مسحت خفشلنج الخصى

ولا حنكت بلعوق الفقاح

وهذه قصيدة تتجلى فيها طريقة ابن الحجاج؛ والتي يجاور فيها بين معجمين متعارضين تجاورا بديعا. لا يشعر المتلقي بانفصام أو تقطع في نسيج القصيدة.

فأقسم لا بيسين وطـــــــه

ولا بالذاريات ولا الحديد[xxxiii]

ولكن بالوجوه البيض مثل الــأهلة

تحت أغصان القـــدود

وشرب الري من خمر الثنايــا

وشم المسك من ورد الخدود
وتطفيتي حرار الوجه يوم الــفراق
بمص رمان النهـــــود
وبالخمر التي كانت لعاد
ولكن بعد محنتهم بهود
مدام في قديم الدهر كانت
تمد لكل جبار عنيــد
مدام ليس لي فيها إمـــام
أصلي خلفه غير الوليد

إن هذا التجاوز لمعجمين يحملان قيما متضادة [يسين- طه- الذاريات- الحديد] و[الخمر- الوجوه البيض- أغصان القدود- رمان النهود] لا يكسر اتساق القصيدة بل يبرزها في تآلف وانسجام.

بقي أن نشير إلى أن سخف ابن الحجاج لا ينبغي أن يفهم على أنه تهجم على القرآن الكريم أو الموروث الديني ككل. «فهو يكشف ويفصح علنا، انزياح سلوكه عن المعيار المألوف. أما أولئك الذين يخاطبهم، فلهم الكفاءة اللازمة لإعادة القاعدة التي انتهكت في لحظة ابتسامة»[xxxiv]. لأن جمهوره على درجة عالية من الوعي. فهو جمهور يقدر تشويش التقليد الشعري حق قدره. إذ لولا هذا الجمهور ما بيع ديوانه بخمسين إلى سبعين دينارا كما قال الثعالبي[xxxv].

وبناء على ما تقدم نخلص إلى أن ما أشرنا إليه من تشويش للأغراض الشعرية ومحاكاة ساخرة للموروث الشعري وتجاور بين لمعجمين متعارضين في شعر ابن الحجاج. تعد بحق معالم فنية لطريقة بديعة في الشعر العربي القديم. جعلت من الشاعر مخترع طريقة لا تقل مكانة عن طريقة امرئ القيس. هذه الطريقة الفنية أحسبها ما تزال هي وغيرها بحاجة إلى دراسة أعمق وأوسع حتى نتمكن من كشف نفائس موروثنا الشعري.

الهوامش:

(i) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص05.
(ii) ابن خلدون، المقدمة، ج 2 الدار التونسية للنشر، 1989، ص731.
(iii) عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1993، ص41.
(iv) الثعالبي، يتيمة الدهر، مطبعة الصاري، الطبعة الأولى، 1934، الجزء الأول، ص (س).
(v) المصدر نفسه، الجزء الثالث، ص26.
(vi) الهمذاني، المقامات، شرح محمد عبده، موفم للنشر، 1988، ص367.
(vii) المصدر نفسه، ص3.
(viii) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص64.
(ix) ابن الجوزي، أخبار الحمقى والمغفلين، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص16.
(x) انظر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص426-427 ومعجم الأدباء لياقوت الحموي 206/9، شذرات الذهب لابن العماد 136/3.
(xi) قرآن كريم، سورة الكهف، الآية 18.
(xii) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص427.
(xiii) المصدر نفسه، ص426.
(xiv) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص17.
(xv) الثعالبي، يتيمة الدهر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، المجلد (03)، ص37.
(xvi) المصدر نفسه، ص25.
(xvii) المصدر نفسه، ص36.
(xviii) الجاحظ التاج في أخبار الملوك، نشر دار الفكر، بيروت، 1955، ص63.
(xix) الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص35.
(xx) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة، سنة 1978، ص66.
(xxi) الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص53، 54.
(xxii) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص26.
(xxiii) المرجع نفسه، ص27.
(xxiv) الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص54.
(xxv) المصدر نفسه، ص54، 51.
(xxvi) المصدر نفسه، ص35.
(xxvii) المصدر نفسه، ص36.
(xxviii) المصدر نفسه، ص37.
(xxix) المصدر نفسه، ص36.
(xxx) المصدر نفسه، ص38.
(xxxi) المصدر نفسه، ص38، 39.
(xxxii) المصدر نفسه، ص40.
(xxxiii) المصدر نفسه، ص115.
(xxxiv) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص30.
(xxxv) الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص40.

حوار مع الشاعر السوري الكبير مصطفى عكرمة

توقيع اللقاء د/علي ملاحي

س1 ماذا عن المحطات المهمة في حياة الشاعر مصطفى عكرمة..؟

ولدت في صيف 1943 في قرية حباها الله من نعمه الشيء الكثير وخصها بجمال الطبيعة ووفرة الخيرات وتنوعها.. كان جدي لأبي يملك بستانا كبيرا فيه من أشجار الفاكهة ما لا أكاد أحصي له عدا, وكنا نقضي فيه أكثر من نصف العام نجني خلاله ونعيش فيه براءة الريف ونقاء الطبيعة وصفاء العيش، جيراننا وما أكثر جيراننا من أنواع الطيور المقيمة والمهاجرة. تلك هي لمحة عن المحطة الأولى أو النشأة... فقدمت أمي قبل إتمامي العامين وكان جدي محبا للأيتام بصورة عامة فقد ربى عددا غير قليل منهم في أصعب الظروف إذ كان تاجرا بالإضافة إلى ما كان يدّره عليه بستانه.

أعتقد أن روحي قد تشربت جمالات تلك الطبيعة وصفائها وروعتها مما كان له أعمق الأثر في شعري حتى أنني قلت في قصيدة طويلة أصف بها طفولتي وبلدي... وجاء فيها:

إن كان في الشعر لي من شطرة حسنت

فحسنها في رحى من ذلك الأمد

تنساب أحلى معاني الحب في كلمتي

إذا تذكرت أني صورة البلد .

دخلت الكتّاب في قريتي (بابنا) ربما دون الرابعة مستمعا ثم متعلما للقرآن الكريم وفي أوائل السادسة ارتحل بنا أبي إلى بلدة الحفة مركز القضاء فدخلت الابتدائية وتخرجت فيها بتفوق ثم دخلت الإعدادية في متوسطة البلدة وفي نهاية هذه المرحلة بدأت كتابة الشعر ونشرت لي أبيات سنة 1958 في أهم المجلات السورية آنذاك، كانت ثقافتنا في تلك المرحلة ثقافة إسلامية موروثة ورزقنا من الله بمعلم كان على درجة مقبولة من الثقافة الدينية فكان يقوم بتوجيهنا رحمه الله أطيب الأثر وأعمقه في ثقافتنا وفي سلوكنا الذي رافقنا حتى الآن فلم أجد عنده فيما اعلم وأستغفر الله عما يعلم ولا أعلم.

لم تكن وسائل الثقافة متاحة لنا في تلك المرحلة لصغر المنطقة التي يمكن أن نقول إنها شبه معزولة عن العالم الخارجي، البيت الغني فيها من كان فيه نسخة من المصحف الشريف، وكانت سيرة عنترة تنتقل في البيوت وتحكى في السهرات الطويلة وكثيرا ما كان يصطحبني والدي رحمه الله إلى تلك السهرات لأستمتع بكل ما أقدر على تلقفه من تلك السيرة من معاني البطولة وشعرها وتسلسل أحداثها وروعة العواطف التي تزخر فيها وكم كنت أعمد إلى الكتاب بعد أن يطويه القارئ فأنقل مقطوعات منه تعلقت بها لأرددها في اليوم التالي بين زملائي معتزا بها ومفاخرا.

في المرحلة الثانوية وقع الانفصال بين سوريا ومصر بعد أن عشنا الشعور الوحدوي والعزة والكرامة في ظل أول اتحاد غذانا لبانة وأخذنا عنفوانه فكان الانفصال مثيرا لحماسنا الوطني الوحدوي الذي صدمنا بتحطيمه فلم يكن يمّر أسبوع إلا ونخرج بمظاهرات طلابية عارمة، وفي كل مناسبة نختلقها أو تأتي بها

الأقدار كان عليّ أن أتكلم بين زملائي بصفتي أقدرهم على الشعر والخطابة... وأذكر جيدا أنه كان للجزائر نصيب كبير في تلك الاحتفالات والمظاهرات وكان لي في معظمها قصائد وأبيات يتناقلها الزملاء...

بعد حصولي على الثانوية الفنية من اللاذقية انتقلت إلى دمشق للعمل في التلفزيون بصفة مساعد فني في الإرسال حيث أمضيت 4 أشهر فيه وفي دمشق بدأت علاقاتي الأدبية تتوسع ومعرفتي بالشعراء والحركة الأدبية تتعمق وتتأصل لا سيما بعد أن عملت في تحرير مجلة الثقافة التي كانت تعتبر وحيدة في دمشق، وكانت فترة عملي بها من أغنى الفترات ثقافة ومعرفة بالأدب ورجالاته في رحابها وهي التي كان يرأس تحريرها الشاعر النابه والمثقف الكبير الأستاذ مدحة عطاش...

وبدأت تظهر لي قصائد كثيرة فيها وفي غيرها من المطبوعات السورية ثم صدرت مجلة أسامة للأطفال فواكبت سيرتها منذ أوائل السبعينات وكتبت فيها الكثير شعرا وقصصا...

في أواخر سنة 1964 وأوائل سنة 1965 أمضيت ستة أشهر في بريطانيا للتدرب على الأجهزة التلفزيونية في بعثة رسمية، وقد تركت هذه الفترة أثرها وكتبت فيها الكثير مما أحتفظ بشيء منه وغاب معظمه بغياب رسائل كنت أرسلها للزوجة والأهل لم أكن ولم يكن لأحد غيري أن تكون لها هذه الأهمية... إنني أحن كثيرا إلى تلك المقطوعات العفوية التي كانت تعبيرا عما كنت أشعر به من غربة ومن غرائب في حياة الانكليز لم نكن نعدها من مادية في التعامل وإفراط في التحرر أو التفلت من كل الذي نعده قيما ومبادئ لم أتمكن من التعايش معها من قريب أو بعيد... صدق أنني قد عشتها وكأنني في تعاملي مع الناس كأنني في الديار المقدسة ولعل في هذا أثره في شعري وفكري...

وأكاد اجزم أن لهذا التناقض بين ما تزخر به جوانحي ويعمر كياني من قناعة بالإسلام دين الفطرة السليمة وبين ما رايته في بريطانيا تأثير على ترسيخ قناعتي بصلاح الإسلام وعدالته وانه لا سعادة للانسانية إلا بهذا الإسلام العظيم الذي أعطى كل ذي حق حقه وأقام العدل والتوازن المطلق في هذا الوجود ومكوناته ...

وأحس أنك تسألني مثالا على ما كتبته في الفترة الأولى فإليك هذين البيتين اللذين بقيا في الذاكرة من المرحلة الإعدادية:

والله يشهد أننا سنعيده ... سنعيد للإسلام يوما مجده

فإخاؤنا رغم الخطوب يشيده ... سنعيده يا إخوتي بإخائنا

ولك أن تتبين ويتبين الإخوة القراء في هذين البيتين لغتي الفني ريفي... وليعذرني الإخوة القراء إن قلت أنني لم اخرج في حيرتي الشعرية عن روح هذين البيتين...

س2 هل من مؤثرات معينة..مثلا..كانت بصماتها قوية في شعر الشاعر مصطفى عكرمة. واستطاع هو أن يصوغ منها رؤية بعد ذلك.

لعل من المؤثرات التي تركت أثرها أيضا هو أنني قرأت بفترة مبكرة عن الاستشراق ومخاطره على الإسلام ومكائده ودسائسه فكنت متيقظا بقدر ما وسعني العلم والجهد إلى إظهار الإسلام في كتاباتي بصورته المشرقة الواضحة مبتعدا بقدر المستطاع عن التعصب إلا ما اقتضى الأمر من صيحة حق ووثبة استعلاء رسالته على الباطل، ولعل هذا أيضا كان دافعي للتوجه إلى فتيان الإسلام فأصدرت لي دار

الفكر السورية سنة 1979 ديواني "فتى الإسلام" فقد انتشر انتشارا واسعا بحمد الله وأخذت منه نصوص كثيرة للكتب المدرسية في كثير من البلاد العربية، وتتالت كتابتي لفتيان الإسلام وقد صدر لي منذ ثلاث سنوات مجموعة كاملة بهذا العنوان عن دار مكتبة عبيكان في الرياض... وأحسب أنني شكلت من خلاله- وحدثتك عنه- رؤية جديدة إذ جعلت لفتيان الإسلام هذا النصيب من كتاباتي. ثم تنبهت إلى أهمية الكتابة لمن هم في المرحلة الابتدائية الأولى وحتى ما قبلها فكتبت قصائد كثيرة معظمها أخذ طريقه إلى المدارس الرسمية، كما كتبت حوالي 500 حلقة تربوية هادفة لإذاعة جدة، ولعلكم تذكرون مساهمتي الكبيرة في برنامج "افتح يا سمسم..التلفزيوني إذ أنني كتبت معظم أغنياته...كما كتبت أغنيات برامج تلفزيونية أخرى.. ولعل هذا في مجمله يشكل رؤية ربما كانت خاصة.

الشعر يبني الحياة ويعزز وجود الإنسان كإنسان

س3 ما مفهوم الشعر عند مصطفى عكرمة ووظيفته.. الوظيفة هنا أخلاقية.. دينية قومية.. الخ. وهل يعني هذا أن الشاعر صاحب رسالة محددة النظام أم انه ينظر بشكل واسع؟.

أما مفهوم الشعر عندي فهو كما عبر عنه شاعر سابق رحمه الله إذ يقول:

أرى الشعر بعد الوحي أكرم هابط

من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى

فالشعر علم إلهي يختص به الله تبارك وتعالى من يشاء من عباده.. فما أجدر هذا العلم الإلهي أن يكون ساميا وراقيا ونظيفا... وأعتقد أن من وظائفه أن يبحث عن الجمال ليضيف إليه جمالا سواء كان هذا الجمال في النفس الإنسانية وعواطفها أو في الكون وما أودع الله من بدائع حسنة وما يمكن أن ندركه منها ونوظفه لإغناء إنسانية الإنسان مما دلنا عليه كتاب الله... وبذلك تكون وظيفة الشعر جمالية، أخلاقية،دينية وقومية وما شئت مما يبني الحياة ويعزز وجود الإنسان كإنسان مستخلف ومؤتمن على هذا الكون الذي سخر الله كل ما فيه للإنسان. وبهذا أيضا فإن الشاعر صاحب رسالة غير محددة النطاق إنها تشمل الحياة بكل جزئياتها ودقائقها وجمالياتها...

س4 إلى ماذا تعود أسباب عدم شهرة الشاعر مصطفى عكرمة رغم إنتاجه الهائل الغزير في الساحة الأدبية.. وأعمالك الكاملة خير دليل.

أكثر من اربعين قصيدة لي دخلت المناهج التعليمية

صدقني يا أخي أنني لم اسع للشهرة إلا بالقدر الأدنى لا سيما وأنني لست متخصصا بالشعر ولا بالأدب ولم أدخل الجامعة فكنت أعيش الشعر قبل أن اكتبه، اعتمدت فيما كتبت على مشاعري وإيماني بالله ثم بالغد الذي ما فتئت أنظر إليه بكل الثقة والطمأنينة والتفاؤل... ليس لمؤمن أن يكون متشائما فإن الإيمان كله تفاؤل واجتهاد وعمل بناء...

هل تصدق إذا قلت لك إنني كتبت برنامجا شعريا أذيع من إذاعة الرياض، وقد أهدته إلى عدد كبير من الإذاعات الإسلامية كان عنوانه "تسبيح شاعر" وكان مضمون كل حلقة من حلقاته آية من كتاب الله عز وجل أصوغ معناها شعرا... هل تصدق أنني كتبت ثلاث قصائد ما بين الساعة الثانية عشرة وأذان الفجر؟ ومرة ثانية أربع قصائد؟ كنت أعيش المعنى وتتشرّبه روحي وتطمئن إليه مشاعري

فينساب شعرا غدت كثير من حلقاته مثلا وقد جمع بعض هذه القصائد في ديوان "حتى ترضى" صدرت الطبعة الأولى من عند دار الفكر السورية سنة 1983.

الشاعر صاحب رسالة

وأعتقد أن نوعية شعري لم يكن مرحّبا بها في كثير من المجالات الإعلامية في السبعينات وما بعدها إذ كانت موجة ما يسمى بالتجديد هي السائدة ولقد تبين أنها لم تكن تجديدا بقدر ما كانت تهديما في مجملها، وأنت ترى كيف انحسرت تلك الموجة انحسارا واضحا... ولعل حسبك وحسبي هنا أن أقول لك إن أكثر من 40 قصيدة لي. قد دخلت المناهج التعليمية في الوطن العربي بدءا من الحضانة وحتى الجامعة... وهناك مئات القصائد المغناة أعني الابتهالات الدينية والموشحات وأغنيات الأطفال... وللتأكيد على دور الإعلام الذي لم يكن يهتم لمثل ما كنت منذورا له أعطيك مثالا، فلقد شاركت في الجزائر الحبيبة ثلاث مرات ألقيت فيها قصائد من أهم ما كتبت إحداهن حضر جميع الوزراء ورئيس

كتبت معظم أغنيات برنامج افتح يا سمسم التلفزيوني

الوزراء وأجهزة الإعلام ونقلت فيما أعلم إذاعيا وتلفزيونيا وثانية كنت في قصر الصنوبر والثالثة في المجمع الثقافي وكلها كانت خاصة بالجزائر فأين صدى هذه المشاركات، لقد قلت لي إنك كنت حاضرا واستمعت إلى هذه القصائد فعلام تسألني يا أخي عن عدم الشهرة ولا تسأل إعلامكم مثلا؟ !

س5 الشكل الفني المعتمد عند الشاعر هو عمود الشعر. هل يعود هذا إلى موقف من القصيدة الجديدة.. بصراحة الشاعر.. هل يعني ذلك موقفا نقديا أم يرجع إلى اعتبارات ذاتية؟.

– أما من حيث الشكل الفني الذي أعتمده فإنني لم أجد في الشكل الذي استحدث قادرا أن يحمل ما في نفسي، كما انه ليس بقادر على أن يوصل ما أريد إلى من أكتب لهم أو عنهم ... إني مرتاح ومطمئن إلى أسلوبنا العربي الذي ما ضاق يوما بشاعر مقتدر... أمّا أولئك العجزة أو المتعاجزون فهم الذين لم يقدروا على التعامل مع جماليات شعرنا العربي الأصيل.

قد يكون من لا ينطبق عليه هذا الحكم وهم قلة نادرة لكن هذا ما لمسناه من معظم هؤلاء المنفلتين من قيود الأصالة الذهبية ليسلموا أيديهم إلى قيود تضيق على أيديهم و أعناقهم كل آن...

وأسمح لي أن أقول لك: إن الكثيرين ممن يعتمدون الوزن والقافية لم يأتوا بجديد...وكانوا حجة على الشعر العربي الأصيل...

شعري لم يكن مرحبا به.. موجة ما سمي بالتجديد في السبعينات كانت تهديما في مجملها

س6 تجربة الشاعر مصطفى عكرمة في الكتابة الأدبية للأطفال تبدو غنية..وربما كان تكريمكم من قبل جمعية أدب الأطفال في 2006/12/11 خير دليل على ذلك. السؤال ..ما هي الإضافات النوعية التي قدمها الشاعر مصطفى عكرمة في هذا الصدد.

مثلا.. سليمان العيسى وتجربته المعروفة..وآخرون.

لم أدخل الجامعة.. والشعر أعيشه قبل أن أكتبه

ماذا حمل الجواهري من الأموال التي صبت عليه مقابل مديحياته؟

– أما فيما يخص تجربتي الشعرية مع الأطفال فهي على أنها كما قلت عنها أنها غنية فأنا أعتقد أنها متواضعة و إذ كان فيها من إضافة فهي التزامي بالقيم التربوية التي منحتني إحدى الدراسات الأكاديمية (دكتوراه) نسبة عالية جدا دون شعراء الأطفال في سورية زادت على بينما لم يحصل من هو أشهر مني و أكثر 90% الشعراء شهرة و انتشارا إلا على ما يقل على ...لغتي المطلقة بحاجة إلى الشعر 10% التربوي الهادف لاسيما إذا توفرت فيه جماليات الشعر الأصيل و روعته... ثم إنني لم أغب عن عالمهم ومقدرتهم على إدراكه وتفهمه و التجاوب معها ، ولعلك تذكر أنني قلت لك إن لي أكثر من20نصا في المناهج التعليمية و في كثير من الأحيان أفاجأ بوجود نصوص لي في كتب معدة للأطفال وصدقني إنها بالعشرات.

وظيفة الشعر جمالية أخلاقية ودينية وقومية

س7 ورد في مقدمة أعمالك الكاملة مفهوم زهير للشعر "الشعر أشياء تجيش في أنفسنا فتجري على ألسنتنا "ما موقفك من هذه المقولة..وهل الشعر عندك الهام أم صناعة؟.

بكل تأكيد أنا مع مقولة زهير بن أبي سلمى التي اعتمدتها في مقدمة ديواني" معارج" الأعمال الشعرية الكاملة (1) الذي صدر عن مكتبة عبيكان في الرياض منذ ثلاث سنوات، لابد من وجود الموهبة الإلهية التي تزيدها الصفة جمالا و ألقا وقبولا..

س8 بعد كل هذه الرحلة في مجال الإبداع يمكن لقارئ الشعر أن يصنفكم ضمن فعاليات الشعر الإسلامي المعاصر. هل يعني هذا أن مصطفى عكرمة ضد الشعر الذي يتبنى إيديولوجية مغايرة..أو معتقد آخر...؟ مثلا ماذا يقول الشاعر عكرمة عن نزار قباني أو الجواهري أو سليمان العيسى أو البردوني وإبراهيم طوقان ..وغيرهم..؟

بالتأكيد أنا ضد الشعر الذي يتبنى إيديولوجية مغايرة أو معتقدا يتنافى مع عقيدتنا وقيمنا... لاسيما في هذه المرحلة الذي كثر فيها رعاة العولمة التي هي أخطر من كل خطر على أصالتنا و عقيدتنا... أما عن الشعراء الذين ذكرت أسماءهم في سؤالك فقد كتبوا ما اقتنعوا بكتابته وعبرّوا فيه عما في نفوسهم وما أملته عليهم ثقافتهم و انتماؤهم وغاياتهم... و ما دام أن قبل الناس منهم ذلك فلي أنا أيضا قناعاتي بثقافاتي و توجهاتي... أتمنى مخلصا أن يعي كل شاعر و كل أديب قول رسول الله صلى الله عليه وسلم "اللهم إني أعوذ بك من علم لا ينفع" فكيف إذا كان هذا العلم إلهيا وعطاء خاصا من رب العالمين...أين الذين ينسون هذا أويتناسونه من قول الله تبارك و تعالى" ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد" و"إن السمع والبصر والفؤاد كل ذلك كان عنه مسؤولا" ماذا حمل الجواهري من الأموال التي صبتها عليه الملك الحسين في لاميته الأخيرة وقد كان في غنى و غنى عن هذه الاموال وقد تجاوز التسعين عاما... هل هذا ما ينقص أمتنا من شاعر كالجواهري في تلك المرحلة؟ إماذا أفادت شتائم نزار قباني وقمعيا ته هذه الأمة...ألم يكن أولى به أن يعود إلى بلده كسائر الشعراء السفراء و يعيش بين أهله وفي معشوقته دمشق ليكون لسان أهله وجماهيرها بدلا من أن يعيش في (سويت) في

الـ(كونتيننتال) ووالده في (سويت) آخر في أوربا و يريد أن يقنعني أنه شاعر الأمة و شاعر الجماهير وشاعر العرب وشاعر دمشق...إن كل قول لا يصدقه العمل هراء في هراء...واعذرني وليعذرني الإخوة القراء على هذه الصراحة المؤلمة لبعضهم ممن لا يتفهمون حرقتي ودوافعي لقولها.

س9 نعود إلى الكتابة للأطفال ..كتابة الشعر للأطفال .. فيما تكمن وظيفتها وأهميتها عند الشاعر مصطفى عكرمة . وهل كتابة الشعر للأطفال صعبة. أم سهلة إذا ما قورنت بالكتابة للكبار

– لاشك أن الكتابة للأطفال –وليس عنهم– هي في غاية الصعوبة، لكن ما يسهلها الصدق في التوجيه والإخلاص في الغاية وتوفر الشروط التي لا بد منها ليكون ما نقوله للطفل مقبولا ومحققا الغاية منه. وكنتيجة لتجربتي الطويلة التي تمتد إلى ما يقرب من 40 عاما تجعلني لا استصعب الكتابة للأطفال وليس عنهم كما هو الحال في كثير مما يكتب عنهم.

> في معظم ما كتبته للأطفال حقا وليس عن الأطفال لم أكتب عن عالمهم

س10 هل يمكن للشاعر مصطفى عكرمة أن يبوح لنا بالسر الإبداعي العميق الذي يملأ قلب الشاعر وهو يمارس الكتابة الشعرية والأدبية للأطفال ؟ وهل يمكن أن يقدم لنا الشاعر مصطفى عكرمة صورة عن مشروع الكتابة للأطفال الذي يحمله في جوانحه؟

السر الذي تبحث عنه هو إيماني بأن الكتابة للطفل أمانة ومسؤولية وواجب ديني وتربوي وقومي إذا شئت... ولو كنت متفرغا للكتابة إلى الأطفال لحدثتك عن أكثر من مشروع أخطط له... لكن لم يعد في العمر متسع لذلك– فيما أرى– وإذا مدّ الله لي بالعمر فربما اجعل ذلك من أولى وأهم المهمات والواجبات...

س11 دعني أمارس معك مكاشفة.. من نوع خاص .. خلاصة الرؤية التي يحملها الشاعر مشبعة بروح إسلامية مميزة في تجربة.. تمتد على مدى سنوات طويلة انتهت بأعمال كاملة.. ودواوين كثيرة.. جعلت القراء يسمونكم شاعر الإسلام وشاعر الرسول (ص).. هل هي نزعة إصلاحية تسكن وجدانكم .. ألا تخاف أن يقف الدارسون منكم موقفا مسبقا. ثم ألا يجعلك ذلك تقف في نوع من النظم..وأنت تعرف..أن الانخراط في النظمية يحد من المخيلة الشعرية..؟

أنا لا أخاف أحدا إلا الله ولست أهتم لما يقوله الناس عني وعن تجربتي مع تسليمي بأن ليس كل ما كتبته في درجة واحدة من الجودة والإبداع... إنك تقول عني إن لدي كما هائلا وغزارة غير معهودة من الإنتاج... وهذا دليل على أنني لا أتصنع الكتابة، ولا أضيع الوقت في النظم الذي يفقد الشعر في غالبيته جماله وعذوبته وروعته لكن التجربة الطويلة والتعامل الصادق مع المادة يسهل كثيرا إنتاجها، وهذا لا يعني أنني لا اشكر من يرعى تجربتي ويهتم بها... بل على العكس إنني أقول من لا يشكر الناس لا يشكر الله... كما أنني لا أنكر دور النقاد واحترامي لمعظم آرائهم التي تصدر عن علم ومعرفة فانا مدين لهؤلاء جميعا أما إن كان ما أقوله هو نظم يضر بروعة الشعر فهذا ما يعود الحكم عليه للقراء والنقاد... أما أن أكون شاعر الإسلام أو شاعر الرسول كما قيل عني وكتب فلست أرى نفسي أهلا لهذه الصفة المقدسة وإن كنت في عداد من خصصوا معظم كتاباتهم في هذا المجال... وقولهم هذا عني هو من الأمل والتشجيع وحسن الظن... إن الإسلام ورسول الإسلام

صلوات ربنا وسلامه عليه هو اكبر من قدراتي على أن أكون شاعرهما بعشرات المرات إن لم يكن بمئاتها على كل حال أرجو منكم ومن كل القراء الدعاء الخالص لي بتحقيق ما يمكن أن يجعلني راضيا عن تجربتي في هذا المجال لا سيما فيما هو آت إن شاء الله.

ثورة الجزائر -كانت ولا تزال- ثورة رائدة لدحر الظلم والظالمين

س12 ماذا يحمل الشاعر مصطفى عكرمة ضمن هذه الرحلة الشعرية الطويلة عن الجزائر؟ وهل حضر الشاعر محافل أدبية في الجزائر.

ثورة الجزائر لم تكن عربية ولا إصلاحية فحسب.. بل كانت ثورة إنسانية أفادت كل مناضل وكل مجاهد

الجزائر كما قلت في لقاء تلفزيوني فيها لقد جاهدت لتحقيق إنسانية الإنسان في كل مكان وفي كل زمان، لم تجاهد لنفسها وشعبها ضد من كان يستعمرها بوحشية لا مثيل لها... لقد حاربت وناضلت عن حق كل إنسان في الحياة الحرة الكريمة... لم تكن ثورة الجزائر عربية ولا إصلاحية فحسب... بل كانت ثورة إنسانية أفادت كل مناضل وكل مجاهد في سبيل تحقيق إنسانيته... ولقد ألقيت ثلاث قصائد كما ذكرت لك في الجزائر، أرجو أن يتسع المجال لذلك لأخذ أبيات منها تختارها للإخوة القراء...

س13 بعيدا عن المجاملة السياسية.. ما الذي تمثله الجزائر بالنسبة للشاعر مصطفى عكرمة؟

الجزائر جاهدت لتحقيق إنسانية الإنسان في كل مكان وزمان

كانت ومازالت الثورة الجزائرية تمثل لي الثورة الرائدة لدحر الظلم والظالمين ونيل الحقوق الكاملة بعزة وإباء، وصمود وثبات تزيده التضحيات الجسام إقداما وإصرارا... لقد كانت كذلك وستظل...

لكن ما يعتصر القلوب أسى أن نرى دماء هؤلاء الشهداء وهم الأكثر عددا في تاريخ الشعوب ألا يعيش أبنائهم الحياة الحرة الكريمة بحب وسلام كما تمنى أولائك الشهداء العظام... أسأل الله لأحبتي في الجزائر الغالية أن يكونوا في المستوى المأمول والمطلوب منهم بعد تلك الدماء الطاهرة الزكية... فأدنى حقوق تلك الدماء أن تكون حياة أبناؤهم في مستوى تضحياتهم وجهادهم العظيم العظيم...(إن في ذلك لذكرى)

س14 تبين لي وأنا أتصفح تجربة مصطفى عكرمة أنه يعيش في "حالة حصار ثقافي". هل ذلك صحيح؟

الحصار الثقافي الذي أشرت إليه لا أنكره ولا آبه له والأمر نسبي في اعتقادي فالكلمة الصادقة لا بد وإنها واصلة مهما وقفت في وجهها من عوائق... فانا لم أستشر في كثير من النصوص التي اختيرت لي في المناهج والكتب والبرامج... معظم ذلك كان اختيارا بحمد الله فأين اثر ذلك الحصار الثقافي؟ !

س15 عكرمة..متفائل... وهو في ذلك معبأ برؤية ..لها خصوصياتها أي سر في ذلك..؟

متفائل أنا أجل إنني في غاية التفاؤل... وهذا شأن المؤمن بربه العامل على أن يعيش إيمانه بقدر ما وسعه الجهد... وهذا ما روضت نفسي عليه في مسيرتي الشعرية والحياتية العامة.

ماذا أضاحت شتائم نزار قباني؟.. وهو الذي كان يعيش -خارج معشوقته دمشق- في سوية ووالده في سوية آخر في أوروبا؟ ويريد أن يقنعني أنه شاعر العربية.؟

س16 يبدو الشاعر مصطفى عكرمة متأثرا بكعب بن زهير وشوقي والبوصري..وهو مشدود إلى شعر المحمديات.. من خلال ديوان كامل. هل استطاع عكرمة أن يتجاوز -هنا- الشعراء الذين امتدحوا الرسول (ص).. في شعره..

تأثري بشعراء الإسلام ليس تأثرا أدبيا بل هو تأثر شعوري بمحبة رسول الإنسانية... إن ما كتبته في محمدياتي وما اكتبه قد لا يكون حتى قريبا مما كتبه غيري، وهذا لا يقلل بأي شكل من الاشكال عما كتبوه إنما يقتضي منا أن نكتبه الآن لأطفالنا ولإخوتنا هو غير ما اقتضى من كتبه غيرنا ولعلك تريد مثلا هنا...

لقد قال البوصري رحمه الله في بردته المشهورة:

أمن تذكر جيران بذي سلم   منجت دمعا جرى من مقلة بدم

وقال شوقي رحمه الله متأثرا بالبوصري:

ريم على القاع بين البان والعلم   أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

وقلت:

باق على الدهر ما أرسيت من قيم

يا من هداك هو المنجاة للأمم

إن التشابه هنا في البحر والروي...لكن هل تجده في الأسلوب وما سوى ذلك؟! أبدا أبدا... فليس عندي مجال للمكان ولا من أثار هذا القول عند الشاعرين الكبيرين... نحن في هذا العصر بحاجة إلى أن نتحدث عن رسالة الإسلام مباشرة دون الرجوع إلى الأطلال والريم وسفك الدماء وغير ذلك مما أضاع الشعراء الأقدمون أبياتا في نظمه الذي لا ندري مبررا له غي عصرنا هذا الذي يتطلب منا الاختصار والتكثيف... وهذا ما أرى... ولكل ما يرى.

س17 إلى أي حد.. الشاعر مصطفى عكرمة واثق من شعره في ظل هذا الركام الشعري المتراكم ؟

أنا لا اكتب إلا ما اعتقد به وتشكل لي القناعة بكتابته الحد الكافي لكتابة ذلك أنا مقتنع بما أقول إجمالا... وحتى إذا اضطررت إلى كتابة ما لم تكن قناعتي فيه كافية فإنني أسخر المناسبة إلى ما أريد وأملي فيه قناعتي وأسلوبي... فكم سخرت الغزل إلى الفضيلة والمناسبات الأخوية كالأفراح والرثاء إلى رسالة إصلاحية أو تربوية فإذا بها لوقتها بغير مناسبة أضطر للقول فيها ...وتلك منّة الله علي.

س18 لك..أن تقول ..ما شئت..

ما أود أن أقوله... لقد كتبت لك هذه الإجابة في وقت حرج وضيق ولم أرفع القلم حتى أنجزتها لك وهذا يعني أن فيها الغث والتكرار لذلك أرجو منك ومن القراء الكرام النقد.. وقبوله والشكر

ولقد فاتني أن أذكر المحطة الكبرى في مسيرتي الشعرية هي مرحلة علاقتي مع مؤسسة الشاعر الكبير عبد العزيز سعود البابطين، فقد حملني إلى العديد العديد من البلاد والمهرجانات التي كان لمشاركتي فيها الأثر المحمود... فانا مدين له وشاكر لدعواته الكريمة ومقدّر لجهوده الخالصة الكبيرة في خدمة الشعر العربي وقد أطلقت عليه في أحد المهرجانات "نصير الضاد" وقد جمعت ما قلته في رعايته في ديوان أسميته "على منابر نصير الضاد" وهذا ما تقتضيه الأمانة ويوجبه الوفاء هذا الرجل الذي منّ الله به على حركة الشعر ليس في أيامنا هذه لكن على قابل الأيام والأجيال بما يبذله من جهد وأموال عزّ نظيرها في تاريخنا كله...

شكري وتقديري لك ولمجلتك الزاهرة وللقراء الكرام ولإخوتي الأحبة في الجزائر الشقيقة، متمنيا أن لا أكون أثقلت بإجاباتي وشققت عليك وعليهم... والله يتولانا جميعا بكريم رعايته وحسن توفيقه وله الحمد والمنة أولا وآخرا ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الإطلالة

في الوقت الذي كانت التبيين قد أعدت هذا الحوار للنشر وصلنا-على عجل- خبر فوز الشاعر الكبير مصطفى عكرمة بالجائزة الثانية في مسابقة شاعر العرب التي نظمتها قناة المستقلة الفضائية مشكورة جدا والتي شارك فيها 1280 شاعر متسابق وكان شعار المسابقة(على درب المتنبي وشوقي ونزار). عادت الجائزة الأولى للطبيب الشاعر محمد نجيب المراد الذي أبدع في قراءته. وقد عادت الجائزة الثالثة للشاعر العراقي هزبر محمود والجائزة الرابعة للشاعر العراقي محمود الدليمي قناة المستقلة التلفزيونية الفضائية التي تبث برامجها من لندن قامت بهذه التجربة الصادقة التي دامت تصفياتها أكثر من 6 شهور وكان فيها الشاعر مصطفى عكرمة العصامي الثقافة تقريبا رائعا، بل يستحق الجائزة الأولى بجدارة.. ولولا ما لمسناه من قوة في أداء الشاعر محمد نجيب المراد لقدمنا تحفظنا الثقافي.. ألف تحية من مجلة التبيين للشعراء جميعا وللشاعر مصطفى عكرمة أجمل آيات الاعتزاز

رئيس التحرير د/علي ملاحي

محضر جلسة جامعة الدول الزعبطيطية الأخيرة

بقلم الطاهر وطار

الإهداء: إلى عمر موسى الذي تغيبه عن هذه الجلسة

...حتى قبل أن تظهر النتائج النهائية للانتخابات الرئاسية الأمريكية، وجد قادة الدول الزعبطيطية، أنفسهم، ولأول مرة في قمة مكتملة النصاب، ولأول مرة بدون تحضيرات مسبقة، تكثر فيها الشروط والمساومات، والتنازلات، وبعض أو كثير الغيابات.

فوجئت الصحافة الزعبطيطية والعالمية، بهذه السرعة النادرة في ردود أفعال الزعابطيط، وبينما قالت الصحافة الزعبطيطية، إن المسألة وما فيها، "بعض" الضرر الذي لحق أسعار البترول، والذي مس أكثر ما مس، نمط حياة القادة الميامين، وبصفة خاصة، نمط تسوق سيدات الزعابطيط الأولى، ليس بسبب شح ذات اليد، حاشا لله، وليس بسبب، تضاعف أسعار الملبوسات والمجوهرات، حاشا لله، فخير ربنا ما يزال وفيرا، والحمد لله.

إنما، وهذا ما أبرزته الصحف الزعبطيطية بعناوين غليظة، وعلى صفحاتها الأولى، بعبارات تكاد تكون واحدة... السيدات الزعبطيطيات محل سخرية، في أسواق باريس ولندن... مرد ذلك، أنهن لا يشعرن بالفارق في الأسعار بين الأمس واليوم.

حتى أن إحداهن من مسيرات المتجر، قالت متفكهة، إن ثمن هذا المعطف يتجاوز كل ما أنفقته سارة المرشحة الأمريكية لنيابة رئاسية.

نظرت السيدة الزعبطيطية، إلى وصيفتها تستفسر الأمر، فهمست هذه دون تردد، في أذنها:

_ قولي لها طز على سارة، حاشا أمريكا.

انفجر كل من كان في المحل من العاملات، والمختصات، بالضحك، ورحن يحاولن النطق بالجملة: " تووز آلى سارة".

أولئك الأقوام مجانين، وإلا كيف يرتضون ولاية أمر عبد لا يحمل وثيقة تحرير رقبته. قالت صحيفة زعبطيطية يسارية مضيفة متهكمة: ما أهمية المائة وعشرين ألف دولار للباس امرأة لها بنت جميلة..؟

بعض الصحف الأجنبية، نشرت ما يشبه الإعلانات المدفوعة الثمن، ما مفاده أن انتخاب أوباما باراك، مبارك على الزعابطيط. فقد قرر قادتهم، أن يجتازوا العصور الوسطى، ويؤسسوا للتداول علىَ السلطة، بانتخابات تعددية ديمقراطية، تحت رقابة المجتمع الدولي.

.وهاهم في أول اجتماع قمة لجامعتهم، يضعون جدول عمل بنقطة واحدة، هي : كيف نعالج الموقف؟

رغم غموض النقطة، فإنها في الحقيقة جامعة شاملة، فيها كثير من الصرامة، تعكس حرج وأحاسيس الرؤساء الذين لم يتغيروا ما يزيد عن ثلث قرن، كذلك أحاسيس الذين ورثوا جمهوريات زعبطيطية بكل ما فيها من مؤسسات، ونساء ورجال وأطفال، وكلاب، والذين يؤسسون لتوريث نسلهم، كما تعكس حرج ممثلي الأمة الذين شاهدوا مباشرة أو إعادة، مطربا شابا وسيما، تقبله مراهقة، قيل إنها قاصر، وقيل، إنها ثيب، وقيل إنها بكر.

أما أولئك الذين تترصد شرطتهم، السيارات، ومن يقودها، ملفتين أنظار مسؤوليهم، إلى أن بعض النساء يتنكرن في زي الرجال، عندما يقدن سياراتهن، وأن السيارات ذات الزجاج غير الشفاف، تحدث حرجا كبيرا، فالله وحده أعلم، بمن في داخلها، وما ذا يفعل، وقديما قيل، "خاف الله، واللي ما يخاف من الله".

الإحراج الذي ما بعده إحراج، هو الأقليات في المجتمع الزعبطيطي، فالقادة، والمنظرون، والمعارضة، وكل ما هو وسيلة تعبير، لا يعترف إلا بقومية واحدة، هي القومية الزعبطيطية، حتى أولئك السود، الذين لا يمكن أبدا إضافة أي سواد للونهم، والذين ينطقون بغير اللغة الزعبطيطية التي هي في حد ذاتها، خليط ، من منطقة لأخرى، تفهم هنا، وتستعصي عن الفهم هناك، إضافة إلى اختلاف دينهم جملة وتفصيلا عن دين الزعابطيط، الإشكالية كلها، هي أن كثيرا من مناطق غير الزعابطيط، ينطوي جوفها، على مواد ثمينة، وأن سكانها هم الأصل، وكل قيمة تعطى لهم، تؤدي إلى التفكك بالعنف، بينما الأصل والعادة، أن تفكك الزعابطيط، يتم تلقائيا، وبالتي هي أحسن وبعذوبة محسوسة.

من منظور بعض حكماء الزعابطيط، أن كل ما يفكر فيه باقي الرؤساء والملوك والأمراء، والذين لا صيغة بروتوكولية ينضوون تحتها، هراء في هراء، الإشكالية الحقيقية والوحيدة، هي كيف نستقبل، هذا العبد الذي أصبح سيدا، والذي لا يغيب عنه، وهو النحرير الملم بعلوم عصره، ووارث خبث عرقه، تاريخنا، ووضعنا، وأمر ثقافتنا.

لئن كنا نستقبل الزنجية وزيرة الخارجية، بالزهور والعطور، وعقدان الذهب واللؤلؤ والماس، وبآيات الإعجاب بما وهبها الله من جمال، وبالتمسيح تيمما، على اليدين معا، فإن أمر هذا الجديد يختلف كليا، فهو رئيس، بحق، وهو سيد أسياد العالم، ونحن كلنا عبيده.

قد أقترح، أن يضع كل واحد منا قناعا أسود على وجهه، لدى المثول بين يده.

قد أسبقهم إلى اقتراح بناء ناطحات سحاب، في كينيا وفي قريته بالذات.

من الطبيعي، أن نتنكر لأبي الطيب المتنبي، ونحذفه من جميع برامج التعليم، ونحرق ديوانه، فهو شاعر تافه مغرور.

مهما يكن، فالواجب، أن ننشر إعلانات، في أكثر الصحف العالمية رواجا وانتشارا، تلفت أنظار العالم، إلى أن الزعابطيط، يكتنزون في معبدهم، حجرا أسود يقبله الملايين على مدار السنة، وأنهم سيزدادون تبركا به، بعد ظهور باراك. وأن بلال رضي الله عنه، كان أول مؤذن.

ألم يُقل قديما أن الله يبعث على رأس الأمة كل مائة سنة..

نسي الباقي، أهو رسول، أم نبي، أم ملك.

كيف نعالج الموقف؟

نطق رئيس الجلسة؟

أيها السادة، الحمد لله الذي خلقنا وفرقنا وجعلنا شعوبا وقبائل، وجعل أكرمنا أتقانا. لأول مرة في تاريخ جامعتنا الموقرة، نجتمع على أمر واحد.

نقطة نظام يا سيادة الرئيس.

رئيس الجلسة همس أحدهم، لكن انفتاح الميكروفون أمامه جعل صوته يبلغ الجميع، الأمر الذي أثار الضحك، والذي جعل الرئيس، يميع الموقف، بنكتة لم تثر حتى ابتسامة باهتة:

_ أنا ممن لا يصدرون الثورة.

_ لكن تصدر الثروة.

علق زعيم من خلال جلباب يشبه البرنس وليس ببرنس، يلتف فيه، حتى قمة رأسه.

لم يستأ أحد، فالزعابطيط، دون استثناء، لا دخل لهم سوى تصدير الثروة ، بعضها يشترون بها حبوبا وبقولا وبنا وسكرا، وبعضها يشترون بها كحولا وخمورا وفياغرا وسيارات فارهة وأسلحة فتاكة وروميات لدنات، وبعضها ينفقونه في الملاهي الليلية، هنالك، وكثيرها، يوضع في الحسابات الخاصة، عملا بالحكمة القائلة: لا أمان في دار الأمان.

_ نحن على أبواب عصر جديد، أيها السادة الموقرون.

_ طلبت نقطة نظام يا سيدي؟

_ هاتها وخلصنا، إن شاء الله لا نتعداها لنقاط أخرى.

_ ربي يستر.

_ تتعلق بصيغة بند جدول العمل.

_ خير إن شاء الله

_ ألم نتفق بالهاتف منذ بدء الانتخابات.

_ لقد كنت أنت بالذات صاحب الصياغة.

_ إنما تغيير طفيف بسيط لا غير.

_ هاته وخلصنا، بارك الله فيك.

_ نقول نواجه بدل نعالج.

_ في هذه الحال نستعمل نجابه، فالأمر ليس بالهين.

_ نتصدى أكثر دقة.

عم الهرج والمرج، وكثر اللغط، واختلط الحابل بالحامل. وسمعت طقطقة الكراسي.

في صباح الغد، أعلنت الصحف المحلية، أن الاجتماع ناجح، حيث تمت دراسة جدول الأعمال، وقالت الصحف الأجنبية، إن الزعابطيط، لأول مرة، يجعلون أمرهم سرا بينهم.

صاحب اللحية الكثة

صالح جبار محمد-العراق

أدركت أنه مجرد مهرج لسيرك, بلحيته الطويلة . التي خالطها الشيب.. نزع جلده وحياءه معا, أبدل ملابسه, ذات الإيحاء الديني.. بملابس أخرى, لكنه ظل محافظا على عباراته السابقة... يتحدث عن الحلال والحرام, ويتودد بلسان مثقل, بالود والتخضع الزائف ولا يحاول أن يكشف ما يبطنه ... صادفته بالأمس.. منهمكا يكتب على ورقة سمراء, ولما أردت أن أرى ما يكتب لم أشاهد سوى كلمة (شكوى) في رأس الصفحة ....عندما أنهى الكتابة, نهض بعصبية واضحة, وألقى شكواه.. للرجل الآخر الجالس قبالته, الذي أخذها منه, وطواها ببرود... كنت أتابع, ما يحدث.. مع (السيد) الجالس جواري, وبدا أنه ممتعض, مما يحصل ... فبادرني قائلا:

_ عجيب أمر هؤلاء, كل يوم تجده يتلون بلون ...

_ من تقصد ...؟؟

_ وهل غير هذا أل....

لم يكمل عبارته..., لأنه كان يأنف من العبارات البذيئة... وأستمر يتحدث.. وقد وضع ساقه اليمنى على ساقه اليسرى... قائلا: _ أني أتساءل .. كيف أستطاع أن يخدعنا هذه الفترة ... ومضى يتحدث بانفعال واضح:

- هل نحن من السذاجة حتى يستطيع رجل مثله أن يستمر بخداعنا....؟؟؟

لم أكن أعلم أن زعل (السيد) على صاحب اللحية الكثة.. شديد.. لهذا طلبت منه أن نخرج من القاعة حتى أبعده عن التوتر إزاء ما حصل في القاعة المزدحمة ..

في الخارج, بدا كل شيء.. يحمل لونا باهتا من الإرث الثقيل الذي طوى المدينة برمتها, حتى لم يعد هناك ما يساوي النظر إليه .... تعفنت الأصوات بنداء لا طائل منه سوى البضائع الرخيصة والمسروقة من جميع الأنحاء... هكذا كان يفكر (السيد) وهو يتطلع إلى الوجوه التي لوحتها الشمس... وفي داخله شيء يحترق بلا هوادة... إن المعاناة التي تضطرم داخله لا حد لها... ولم أعثر على وسيلة أفضل من الاستمرار متحدثا معه .. فقلت :

_ ما الذي أبدل سلوك (صاحب اللحية الكثة ؟

أطلق زفيره بصوت عال, وهو يمتص نفسا عميقا من لفافة تبغه.. قائلا :

_ لا أعلم

_ لا بد أن هناك سبب ....

_ أسباب كثيرة...

وأردف مستنكرا:

_ بهذه السرعة يتغير....

لمحنا (صاحب اللحية الكثة) يعبر الشارع بسرعة وقوة لا تتناسب مع هيئته, وبدا كمن يتحدى مجهولا يطارده.. هز (السيد) يده ممتعضا, ونحن نتجاوز المسافة بين المجلس البلدي, ومحلات المرطبات.. كان الجو خانقا من الحرارة المرتفعة, فكرت أن نحتسي شرابا باردا, لكنه أشعل لفافة تبغ, ليشعرني بأن لا رغبة لديه بذلك .... وعاد يتذكر... قائلا :

_ ألا تتذكر كم كنا نحترمه....؟؟؟

_ إن شخصا بمواصفاته, من السهل تبدل سلوكه, فقد كنت ألمح دائما لديه حب الظهور

_ صحيح... ما تقوله..

_ لكننا لم نعر الأمر أهمية.....

_ لأن الأمور لم تكن تتغير بهذا الشكل المتسرع ...

_ معنى هذا أن نفقد توازننا ...

_ ليس الجميع ... هناك من لا يتحمل حتى كلمات الإطراء.

حاولنا الابتعاد عن الضجة والضوضاء... لكن فحيح المناداة على السلع المتناثرة فوق الإسفلت والتراب, والأزقة المترامية بانسياب, توحي بالخوف من الأسلحة المشهورة بيد الأطفال... إنه كرنفال للفوضى العارمة... لاح قرص الشمس بلونه البرتقالي, متوهجا يميل نحو الغروب ... عدنا معا إلى بداية الطريق الذي سلكناه , شاهدنا بعض الباعة, يجمعون حاجياتهم, ويحملونها بعربات صغيرة... وقد بانت بقع العرق على ملابسهم الرثة ...وفجأة برز (صاحب اللحية الكثة) وقد أبدل ثيابه بأخرى وهو يدفع عربة ممتلئة بقناني الغاز, ولما اقتربنا منه, أشاح وجهه, صارخا:

غاز ... غاز كان كمن أصيب بمس من الجنون...

استدرت لأرى (السيد) الذي ضحك بملء شدقيه وهو يقول:

_ يريد أن يوهم الآخرين بأنه يعيش على كده... ضحكنا, وواصلنا السير نحو الجامع الذي لاحت مئذنته من بعيد....

الراحلة

محمود عيشونة

إذن وبعد عناء كبير هاأنت تعود صعدا إلى قمة النكهة حيث تلقي الشمس بأشعتها ذهبا متسللة بتؤدة إلى كل قاع، بين أغصان الزيتون وعبر المنحدرات الجبلية المتربة،ذات الضيق والعناء، وحيث الغدران الواسعة التي تسر خوالجك دائما، والصباح البهي البارد، والأسماك وفيرة العدد التي تتكاثر كلما ابتعدت في الوادي وشارفت غدرانه العظيمة، المنزوية في البعيد، بنية اللون حاذقة، حذرة ماهرة أنيقة وهي تقفز، أو تسبح في سكينة ودلال، غريبة أحيانا بفوضاها وطقوس الرقص..

الغدران زرقاء تُغري، وحواشيها الظليلة تُلامس قدميك الحافيتين، هي.. هيا أقفز يا رابح. لن تمضي إلا لحظات ويألف عري لحمك الماء البارد ، ستدثرك الرعشة

ويغمرك الدفء حالما تغطس، هيا لا تخف.

ولكنك ضللت ماض في عنادك ولم تقفز، منتظرا منها مزيد الرجاء ، وقد أوقعتها أخيرا فيما يشبه الاستجداء.

ليلى في صباحات طفولتها هالة من جمال متكبر، زادها زوعة سحرها الغامض، وأنوثتها النهمة ذات الشرود والبداوة الظريفة. لم تترجاك، ولم تستجدي أكثر، وبحرص البدوية المملوءة بالخشية قذفتك من دبر متعمدة إسقاطك في الماء، وبعنفوان المحب الخائف وَلجَتْ ماء الغدير البارد، ولوج الأنثى وارفة الدلال تاركة للريح مهمة نشر أشرعة الشوق للماء؟ وزحف الشعر الأسود الغزير فوق ماء الغدير، خلف جسد ليلى الرشيق، ملامسا شطوط التموجات الصغيرة للماء، التي تُحدثها حركة الأصابع الدقيقة كلما تقدمت في سباحتها نحو الزرقة الداكنة لوسط الغدير، ذات القعر المغيب في ظلام الأعماق؟

ماذا يمكنك أن تفعل غير مباغتاتها من تحت الماء والإمساك بلحظة سعادتكما، فالوحدة مؤلمة وفرص اللقاء ليست بالوفرة التي يتخيلها الناس،حيث تبرُج المدن وعري الحياة، لم تكن تعرف ولكنك تعلم جيدا ما سيتهدم لو أنت أخطأت الوتر العازف، وأربكت إحساسها بكيانها الخاص، المستقل.. في صمتٍ غُصت في الماء مُستغلا انشغالها بجمع خصلات شعرها التي أربكت بصرها، من تحت الماء فتحت عيناك ونظرت نحو الأعلى، لم تر شيئا عاديا، فالمنظر كان بياضا يسيل، كان جسدها بضا يتدفق

خجلاً، ولم يكن بوسعك من شيء تفعله، غير إمساكك بيدها الطرية الساقطة لتوها في الماء، لتصعد ورأسك تخبط يُمنة ويُسرة، ولسانك يردد. امسكتك يا ليلى، امسكتك..

تداعت طفلتك لنداء النجدة ومالت عليك في سهو وشعرها يُغطي أجزائك الطافية فوق الماء في مشهد حنان مسرف ما لبث أن خفُت، وكان الصباح في الوادي باردا، ولا شمسا غمرته أشعتها بعد. لست وحدك في الوادي... كانت إلى جانبك وشعرها المتداعي، الغدير والعصافير الصادحة غير بعيد، وخرير الماء موسيقى مألوفة، نادرة تُرددها الأرجاء وأجراف الوادي البارد السحيق..

تلك مفارقة أخرى حين انتهيت وحيدا إلى قفار الضجر والهواجس، لا رفيق يُزيل عنك غُبن اليتم المتفشي في الصدر، وامتلاء لحظاتك بالألم. لا أحد رفقك ويرافقك عبر الرحلة الطويلة المضنية غير مسافات الغربة، كنت وحيدا تُصارع أهوال المد والجزر، والآن وحيدا وجهتكَ سداً، والمبتغى مهر التفاحة الجبلية اللون والرائحة. لا أحد أوصلك إلى بر النجاة وأنت تُصارع الممر المزروع بالعثرات، بالأشواك والأشواق، عانيت وحيدا وكافحت وحيدا، وهاأنت أخيرا تصل وحيدا، لتجلس عبوسا قمطريرا على هضبة هذا المساء الشاحب، حيث الشفق يُحدق في المجهول كأنه الدائرة الهشة، والجبل شفرة مدماة تضطجع طولا، والسواد يلُف ما تحت القمم العالية ..

وحيدا ويحك وصدى الليل حفيفا تُحسه يسري، مثل الدم يتدفق في عروقك شدا الأزهار المتعانقة على ضفاف الوادي، في غموض يصلك همسها، وفي صمت مطبق تستنشق عِطر عسلها المصفى، في حين يرسم المغيب حزنه شفقا يتدلى.

الماء البارد العذب له طعم الأبدية، ورائحة النقاء في جريانه وانسيابه بين شقين. كلها أمورا تُذهلك، والبياض الذي ما بين تفجر الماء ومصب الشلال إنه الجدوى بالنسبة إليك، هو موقفك الثابت من الحياة، حتى وإن ظللت شامخا في معاناتك كالطود العظيم فالإصرار يسكُنك كهذي الذكرى المولعة بالإغراء، ويحك؟؟ سال لعابك لذكراها وأنت وحيدا، وحيدا يا حسرتك. يا شجر الزان السامق، يا زرقة الماء، يا أرض التفاح الجبلي أحبيه كما اشتهاها واكتفى؟؟ فلا شيء يبتغيه الآن غير المجيء إلى أرضها البكر، حيث شهد ميلاد أول حب وآخر تجربة اشتهاء. تائها في غربة شائكة وحزن غريب

اختلس النظر يمنة ويسرة، مر في ذاكرته شريط العمر الدامي البليل، و عبر ثُقب في غيابات السهو الذي يسكنه ولج شقاءه المزمن.

وأقفل عائدا إلى أيام الذل وملح الخديعة المعفر وخبز الآثام؟؟!

ولأن الطاقة على استعاب حاضره والآتي .لا تفي بكل هذه الأثقال، بعدما أغلقت في وجهه الظروف كل منافذ النجاة ، هاهو يبدو كمن يحاول الغرق انتحارا في رواكد ماضيه ؟ ! ولكن الإنسان داخله لم يمت غرقا وتشبث بالهامش، حيث كان الصخب يقذف بأحلام الشعب نحو عنف الأحداث،

شعب الأحلام مر من هنا، من على هذه الربوة، وهو اقتفى أثره، حمل معوله وبدأ الزرع، زرع الحلم فهاج أحلاما، بالمقابل كانت الغوغاء مجتمعة، وكان الدم الذي ساح وتدفق غزيرا في كل مكان؟! وهو ظل كما هو دائما يخاف الدم خشية أن يستمر المشهد وتألفه الأحلام؟؟

طيب.. لقد عانى وحيدا وكافح وحيدا وظل يثابر، فهل تراه يغير مشهد الدم ويلقى ليلا ه، هل ترحمه المقبرة حين لن يعود في حاجة لا اتباع خيط دم مراق !!

الماء لا زال ينساب عبر الشق الطويل والحشائش تلّف الشطوط المعروضة للتبصر. التحدي الممكن يستعطف سهيته لا اختزال البوح برحابة صدر، تناما الحب شططنا من الألم وهو طول هذا الزمن يغيب، ومن الناس من يقول أنه هرب طمعا في البقاء وتلك قصة أخرى سترويها ليالي السهاد، إنما غيابه كان البحث عن أرض التفاح الجبلي، هي التي وحدها لا تتغير.. أقصد أرض المهد الأول التي يجلس على تربتها الآن؟

الصواعد والنوازل لا تزال طبيعية بداخله تماما كما هي داخل ((الكهوف العجيبة)) حيث قضى صيفه متأملا توازنه المستمر ، مثلما الدهشة استمرارا لا متناهيا على وجوه أطفال الشمس الذين حضروا لأول مرة عرس الماء، فتشبثوا بمشاكسة البحر؟!

أنحدر الماء عبر الشق الطويل الضيق وانصب تحت علو الصخر محدثا لبعض الألم الموسيقي الغريب، لحن ظل يفتقده لسنين، هو لا يقول ، لا يرن ولا يُعزف إلا هنا على هذا الارتفاع الشاهق اللذيذ!!

الله.. أزهار الوادي أسفل غابة الفلين تعانقت وهذا الشذا الأسطورة يغمره فيحيله إلى أثنى عشر سنة خلت ويحطه داخلها ليعش لحظة ماض اندثر؟ !

الماء في الوادي تردد صدى خريره ترسبات كلسية أحدثها الزمن ، فجر الأرض فأحدث الأخاديد والشعاب . وهذه بقايا التربة والصخور تردد صدى دفقان الماء وانصبابه بين الصخور الملساء، ناصعة البياض ، الرمادية والبنية الغارزة أوتادها في لحم التربة السخية المعطاء؟!

من أمامه يمر الماء هادئا سلسا في تواصله عبر الشق الضيق والطويل، الشمس خجلى أشعنها الصباحية وهي تنسل وئيدة وتحط رويدا على أشياء الريف الذي صار يملكه. سرب حمام يطير ويغيب في الفضاء الرحب، كل شيء حيث هو، يمارس الحياة حرا إلاه، تكبله الذكريات. المدينة السراب وزقاق الحيارى الطويل وما يحدث في هذا الضباب.. الماء يتواصل في عزم أكيد، عيناه صاحيتان حالمتان، دفئ ذلك الصباح الربيعي أخرج كبته فعمه بعض الهدوء وهاهي الشمس بدأت في قهر رطوبة الليل وبرد الغبش.. الله يبتليه لأنه يمارس طقوس الإنسان الذي يحب ولا يعرف طريقا للغدر، وهو يعاقب نفسه، يقهرها بالصبر؟؟!

الإنسان وهو والصبر، ثالوث يحد من أفق رغباته، وتجاويف تلك الصخور البنية تذب في عروقه أحاسيسها قف؟؟؟ ماذا تسميه العشيرة لو هو كلمها عن إحساس الصخر وتفاصيل أشياء ذلك الريف الجميل!! .

الشق يمتد في الطول ويتعرج ليلتف حول الهضبة الصغيرة، تماما كأفعى الأساطير القديمة، الهضبة تُشكلها الأحجار الهشة وتُغطيها أشجار الرمان والعليق وفاكهة التين الشوكي، تتعدد خلفه الزقزقات من وراء الهضبة لعصافير وجدت نفسها أخيرا طليقة، لتكتشف سعادتها فجأة فأخذت في الغناء، فرحة شرهة ترقُص مشاكسة الماء حينا، وأحيانا ممارسة للعبة الحب، فهي سَكْرَى، مكسرةً للعادي، مستحمة بماء الساقية الزلال الذي يمر أمامه عبر شق طويل ومتعرج ؟

عم الدفء وهاهي الذاكرة تحفل أكثر بأشيائه التي تعذب الذات وتعصر القلب، عيناها العسليتان ، النوم وهو يحورهما كحلا وود ؟؟

آ ه ليلى يا فاكهة الخوخ الجبلي، يامرأة ضيعته أعاصيرها؟؟

الماء يتواصل وحواشي الساقية تنز بالحنين وحمرة الحناء، الماء يغري تماما كالحياة، كليلى أرض التفاح ، نبع الشهد وشدا عسل النحل الجبلي الحر..إنها البهاء حين يفقسه الماء، كهذا اليقين كانت، تصدح حنينا مثل عصافير الماء ، تفتح.. تطوى .. تتمدد مثل هذا العشب الطري الأخضر الكث؟؟

الساقية لا تجف والغياب يطول..

مهلا لا تبالغ في الفرح إنها مجرد صور لماض جميل وأنت..

إنك في الخط الأخير الفاصل بينك والاستواء الأبدي قاعا صفصفا وداخلك يقر ، أن وجودك داخل هشاشة الزمن الأخير ليس مجرد خطأ .. زمن الخطيئة ليس لك .. ولكنه للدم للرذيلة للعار ، فاهرب أو اصنع زمنا آخر لا يقطع

الرؤوس، لا يبقر البطون، لا يغتصب الطفولة والخبز؟؟!

أنت وقلبك اللحم وللعشيرة طيش الوهن، فاهرب الآن فالزقاق كله ذكراها، ذكرى روحها التي فضت داخلك ألما يستعر؟

أرهبوها طفلتك ((يا رابح)) فرحلت وهذي لحظة خسوفها تعتصر ألمك فتحيلك أكثر على الماء المنحدر كالعناقيد الشتائية الباردة!!

نوار السوسن السابح تحمله التموجات الصغيرة للماء، تذهب به بعيدا، تكوره أحيانا وأحيانا تلثمه بحنو، أنت بإنسانيتك تعرج في سماء الدهشة، ومعك تحمل مملكة من جراح الإنسان الذي يعي؟؟

الألم يطغى على كيانك ، تصغي إلى الماء، إلى خفقان السعادة واضحة على أجنحة السنونو وهي تكسر الماء بالماء..

تدفق تحنانك إلى عناب الربوة ماثلة أمامك في كبرياء، تشعب الاشتهاء في صدرك وأنت تضيع في موج أنفاسها، النبض والشوق يتواتران فيزدحم بمقلتيك أكثر غبش الاتحاد ! ؟

الراحلة أبدا لن تعود، لن تهمس لك، لن تناديك بتحبب، ولكن الماء يتواصل، يصنع الرعشة الجلاء ويوقظ الحياة في هذي الوهاد..

رابح... رابح..

قم يا ولدي إنها ماتت ..

في تثاقل تقوم، تتبع الشيخ المسن، خطاكما ثقيلة ومتعبة، بجسدكما تلجان المقبرة وقد شيدتها آلاف الشواهد كل شاهد يروي حكاية... بعد اجتيازكما للسياج الموحي بالموت تصعدان الهوينا.. في وسط المقبرة وعلى بعد عمر من لقائك الثاني بها ، حلقة مشتتة، أصناف وأشكال لعدة ألوان بشرية شتى، كلها تغرز أنظارها في الشق الممدود في إجلال.. لا شك وأنهم كلهم الآن قد تناسوا مؤقتا أحقاد الحياة وأضحوا مقتنعين بالمصير الواحد لجميع خلق الله؟؟

تربة حمراء فاضت لتوها رائحتها تكتم الأنفاس تسيج الشق الممدد فاتحا وسطه لاحتضان الجسد الغريب.. ((أفسحوا يفسح الله لكم)) مسكين رابح.. وصل النعش وسيغيبون الجثة في فتحة القبر المتلهف.. يتقدم الرجال أربعة حاملين النعش الأبيض.. ود لو يرى وجهها لآخر مرة ولكن !!

الرأس لقد أخذوها إلى حيث لا أحد يدري.. صوت حازم يسكت عواطفه الباكية((الرجاء الإسراع في ردم القبر ، هناك جسدان آخران؟؟

اليرابيع العمياء

صالح جبار محمد

فقدت أصدقائي الواحد تلو الأخر في حرب ضروس .. فكرت في الهروب (الهروب يعني مغادرة جماجم متروكة في حيز الذاكرة حين تصبح الابتسامة رمزا للأسى لقلة الحيلة) من جبهات القتال واللجوء إلى قريتي الصغيرة(الاحتماء بالقرية لجوء لعالم يحتفي بطقوس متشنجة زوجة لا تغري وبيت لا يأوي أليه سوى الذباب) لكنها ما عادت تغريني بأرضها الطينية وأسراب البق المنتشرة بكثافة ظهر أسمي ضمن قوائم استلام السيارات الخاصة بالمراتب المتطوعين ..

كان الأمر بمثابة قرار تأجيل الهروب .. منحت إجازة لمدة أسبوع لإكمال المعاملة

لشدة فرحي لم اقرأ التعليمات حين دخلت إلى الدائرة المعنية ..

(دخول الدوائر يترك في نفسي بقعا من لطخات ضوئية معتمة تسدل ثقوب ظلي المتهرىء خارج جسدي المطلي بلون كاكي)

تفحص الجندي ذو الوجه الحليق والبشرة الناعمة من خلف النافذة المفتوحة على الباحة الكتاب الذي دسسته له .. لم ادر لم تذكرت قريتي النائية وملاجئ الجبهات المشتعلة .. انتبهت لصوته:

أين إجازة السوق ؟ ابتسمت ببلاهة وقلت :

- ألا يكفي كتاب الترشيح ..؟ رمقني بنظرة ازدراء وقال :

- لا .. تركني استدار نحو الجهة الأخرى ليكمل حديثه مع احد الجالسين معه في الغرفة التي تنضح بردا (البرد في قريتنا لا يأتي سوى في الشتاء يصنع لنا الأوحال وتشقق الجلود وأمراض البرد المتصاعدة مع دخان (المطال) يبقى موسما يجلب الانكفاء في دثار مهمل على كتفي الناحل)

أسندت راسي على جدار بيتنا الطيني متمددا على الحصير أقلب كتاب الترشيح

فكرت بطريقة تخرجني من الورطة .. لمع أسم (شاكر فرهود) قلت في سري أنه الوحيد الذي يمكنه إنقاذي من المحنة ..)

بيتهم يقع في الطرف الغربي من قريتنا منعزلا عن بقية الدور .. (شاكر) رجل في الخامسة والأربعين من العمر يعمل سائقا بين القرية والمدينة التي نرتبط بها أداريا ..

(يبقى السائق وسيطا في بوصلة تحدد الاتجاه المتحرك لهدف هلامي بين الرغبة المطلوبة وتقاطع المصالح المتشابكة ولا ينبغي للحلول أن تأخذ نهايات سعيدة)

مايزال يحاول أطفاء محرك سيارته خيبته بصوت عال رد التحية

أهلا تفضل ..

لم يكن لدي متسع من الوقت للجلوس معه والتحدث كنت على عجلة من أمري وأيام الإجازة قليلة.. لابد من الحصول على مبتغاي ..

أتفقنا على الذهاب غدا إلى مديرية المرور .. لديه علاقات واسعة سينهي الأمر بأسرع وقت لكن المسألة تحتاج بعض المال لأجل ذلك .. (هنا تكمن معضلة تنمو بلا وعي تحت نسيج جلدي لأن النقود تعني نكأ جرح لا يتآلف مع آصرة علاقاتي)

ولأني رجل ريفي لا يجيد المجاملات.. صرخت بغضب وأستهجان قائلا: تقصد رشوة..!

أتكأ صاحبي على سيارته المتوقفة حملق في وجهي بأستغراب , بعد ردة الفعل التي أبديتها ..قائلا :

لا يا أخي ..أية رشوة .. أنها أكرامية للاسراع في أنجاز المعاملة

أردف: - أم أنك لا تريد لمعاملتك ان تكتمل بسرعة ؟

أحسست شيئا داخلي قد أستيقظ .. (يستيقظ الجنود بعد بوق الفجر يتسابقون نحو بيت الخلاء لإفراغ أمعائهم ويتبولون بحرقة) أيقنت أنها لن تنجز بدون ذلك توجهنا في اليوم التالي نحو دائرة المرور تحسست أوراق النقد في جيب السروال كان المبلغ ثمن البقرة التي بعتها خيط من الشك يتسرب داخلي مخافة عدم حصولي على أجازة السوق بادرته

– هل أنت متأكد من الحصول عليه ؟ نفث دخان لفافة التبغ أمسك مقود السيارة

باليد اليسرى دون أن يلتفت نحوي قائلا :

أطمأن ... ستحصل عليها ..

أتفقنا عند عدم حصولي على الرخصة لن أعطيه النقود .. لكنه أخبرني :

أنهم لا يؤدون أي عمل قبل استلام الإكرامية وإزاء حيرتي , صار لزاما القول :

أنت الكفيل .. وبدون تردد قال : الكفيل خسار ..

(من يحمل عبء غيره تتقاطر عليه هموم متلاحقة تعيد ترتيب الاشياء بفضاضة تتساوى عند أخاديد زرعت في وهم رأسي الموجوع وحينما يستبد بي الألم أرضخ للضغوطات لأنها حل لايمكن الاستهانة به)

مضت السيارة تجري بسرعة لاحت بناية المرور قبض (شاكر فرهود) حزمة الأوراق توقفنا على جانب الطريق مضى مندفعا وسط الزحام

مندسا بين الجموع الواقفة أمام النوافذ المواربة الضجيج يعلو ثم يخفت بعد طول انتظار عاد ليبلغني :

علينا مغادرة المكان .. اتفقت على موعد معهم احتجت القول: الموعد قريب أم بعيد ..؟ أجابني وهو يمضي نحو السيارة المتوقفة ملوحا بمفتاح العربة

: سنبقى في المدينة .. حتى يحين اللقاء عصرا ..

(موعد حصاد الشلب يتزامن مع خلو القرية من الشباب والأمسيات تتكفأ على برك الوحل المنكمشة على أسراب الهوام)

كنت غير مقتنع لما يحصل , ولكن لا توجد فرصة أغتنمها , لأجل الحصول على الرخصة ألا هذه ..

بعد الظهيرة حاولت جادا تعلم السياقة لكن دون جدوى. في الموعد المحدد حضر رجل حليق اللحية قفز صاحبي من وراء المقود مرحبا به عرفت أنه الرجل الذي أتفق معه صباحا كان يبدو في عجلة من أمره قائلا :

– يجب أن نذهب إلى دار السيد العام ..

بدون تردد أجاب شاكر : حاضر لا عليك سوى أن تدلنا على الطريق ..

(في الدرب الممتد نحو المثابة الواقعة أسفل الوادي حيث البرك المتبقية من مطر البارحة نبقى نواجه الساتر الترابي طوال الليل واجبنا تشكيل كمين للمتسللين ورطوبة التراب الندي تأكل أحشائي)

انطلقت السيارة وسط الشوارع الفسيحة نسمات الهواء تداعب وجهي جلست خلف الرجل النحيف لا أدري لم تذكرت قريتي الطينية .. زوجتي التي لا تمل من الاعتناء بالبقرات الثلاث حضيرة الحيوانات حيث رائحة الروث تملأ الفضاء فكرت بمرارة فجأة وجدت نفسي أكره زوجتي ..رددت داخلي (يجب أن أتزوج من امرأة أخرى..) انتبهت السيارة تقف أمام منزل فخم رائحة الرازقي تعطر الجو شعرت كأني أحلم

مضى الرجل الجالس جوار السائق نحو الباب وضع أبهامه على جرس الدار

سمعنا صوتا نسائيا يأتي من الداخل :

– من الطارق ..؟

– عفوا .. أنا الملازم أحمد ..

ظهرت امرأة أمام الباب الخارجي للمنزل حيث كنا نقف بدت طرية مثل (قشطة) قوامها رشيق وبشرتها بيضاء أزداد كرهي لزوجتي

أعطت السيدة الجميلة ورقة إلى الضابط شكرها ومضينا معا في السيارة قال : علينا ا لذهاب إلى السيطرة التي تقع خارج المدينة .. اتجهنا صوب الشمال الغربي للمدينة الواسعة . الغروب يزحف ببطء ليكسب الأشياء لون العتمة ..

عند نقطة التفتيش سمعت الملازم يحدث شاكرا

أعطني النقود ألان ..

ألا تذهب لترى .. قاطعه الضابط قائلا

لا وقت لدينا .. هاتها الآن دس السائق يده في جيبه اخرج النقود وضعها بيد الملازم احمد)

(هل النقود كاملة العد ؟!

(كانت اليرابيع تتحرك بسرعة نحو جحورها ونحن ننظر بعيون متعبة الطرق النيسمية علها تخبئ عدوا يتربص بنا بين كثبان الرمل وأسلحتنا تنام تحت برد الليل المرتجف في أعضائنا الواهنة)

سحب النقود وضعها في جيب بنطاله ترجل لوحده .. طلب منا البقاء داخل السيارة لانتظاره ..

مضى نحو الغرفة الوحيدة في الفضاء الواسع ..

احتجت أن أدخن سيجارة فقد تعبت أعصابي من الانتظار وعدم الوثوق بما يجري قلت لصاحبي ترى لماذا جاء بنا إلى هنا ؟!

لا اعلم قلبي يحدثني باني لن أحصل على شيء ..

انتظر لنرى ما يحدث وبعدها نقرر

عاد الملازم احمد لمحت على وجهه ابتسامة ساخرة .. أيقنت إننا مغفلين وانه يستهزأ بنا ونحن صيد ثمين له ..

اعتدل في جلسته تحركت العربة باتجاه المدينة .. استدار بنصف جسده نحوي وقال :

تعالوا بعد أسبوع ستجدون الرخصة جاهزة ..

ضحكت في سري لان إحساسي لم يخب قلت جازما بعد أن تركنا الضابط الذي غادرنا متبخترا ..

لقد كذب علينا

لا تقل ذلك !!

قلت بحس تلقائي سترى إذا صدق معنا ..

فاجئني غثيان موجع ونحن نتجه نحو قريتنا المنسية راودني مرة أخرى هاجس طلاق زوجتي لأنهي معاناتي معها

شعرت بالغضب لأني بعت البقرة وصرفت ثمنها لأجل الحصول على إجازة سوق وقد لا احصل عليها ..

(تغادرني المسرة حين تلوح القرية من بعيد لأن روح المعسكرات تنبض بلا تودد وسط ارتعاشة مخجلة في دهاليز مغلقة من مكان غير مرئي لحضور متردد يكشف خصوصية أخر واجب حين أطلقت الرصاص باتجاه اليرابيع العمياء من العطش لأني سئمت الانتظار)

- سترين، ستكون فاتنة، صدقيني...

أجبت وأنا أفكر في كلامه:

- أصدقك تماما... أعرف ذلك.

بدت العجوز جميلة جدا، وهو يحدق في عينيها. كانت تشع ببريق غريب جعلني أشعر بأن ما يبعثه لها من دفء عينيه هو ما يتجلى على وجهها الطفولي، فقد جعلها طفلة بنظراته العاشقة.

وضعت الشال البرتقالي على كتفيها، وجلست تداعب بعينيها، وكأنها تكتشف المنزل من خلال لمسات زوجها الذي نثر الورد الأحمر في كل مكان وأضاء بشموع صغيرة.

كان العجوز قد هيأ كعكة تقليدية للاحتفاء بحبيبته، ووضع شموعا قليلة جدا للعجوز ذات السبعين ربيعا. هذا ما أسر لي به وهو يناولها القطعة الصغيرة، قال لي:

– لقد أمضينا نصف قرن معا، لكنها مازالت تبدو لي كما لو كانت شابة في العشرين أو الثلاثين، لا أستطيع أن أراها غير ذلك...

– نعم، هي كذلك.

قهقه قليلا، وقال:

- أنا أراها كذلك... ما زالت يانعة جدا في عيني.

أتذكر ذلك المساء... كنت قد عدت وأنا أحمل في داخلي الكثير من الرغبة. كنت أرغب في أن أفعل شيئا ما. لقد هزمني حب العجوزين، وجعلني أصرخ بأعلى قوتي: إنني أرغب أن أحب هذا المساء.

شيء غريب كان يربطني بالمكان. الصور والذكريات التي تزين جدارات الغرف. لكن صور ابنهما الوحيد لم أكن أراها هناك. أخبراني أن كل شيء يوجد في غرفته المغلقة. كانا يحدثاني عنه كل حين ويتمنون عودته من البلد البعيد. هذا ما كان يجعل العجوزين ينخرطان في حزن غريب، لا يرحل إلا بإضرامهما الحب كل مساء.

أغرق الآن في حزن غريب جدا. أريد أن أحب هذا المساء. ليتني أستطيع. أمتلك من العجوزين أحلامهما الصغيرة ورغبتهما في تغيير اللحظة التي كانا يصنعانها معا.

الحب صنع. هكذا تعلمت.

الحب رغبة تخلقها الثواني وترتبها الذكريات الصغيرة التي تتآلف في كل دقيقة.

أريد أن أحب هذا المساء

لطيفة لبصير

علي أن لا أفتح النافذة...

أجلس قريبة جدا منها، وأختبيء في معطفي البني، على الرغم من أن ارتداءه يؤلمني، لكنني لا أريد أن أنسى ارتداءه، كلما انتابتني الوحدة، وأتذكر أنامل العجوز وهي تنسجه ببطء غريب، وكأنها كانت تطيل عهد لقاءاتي المتكررة للسؤال عنه. لكنها ربما لم تكن تعرف أنني كنت أيضا أتذرع بالرغبة في استبطاء صنعه، كي أزورها مساءات متكررة وأرتشف الشاي الثقيل الذي يهيئه زوجها، وهو يستمع إلى الأغاني القديمة الجميلة، محدثا دندنة خاصة في قلبي.

لم يكن العجوزان يتحدثان عن أزمنة البرد التي أستشعرها بداخلي. كنت أشعر بأنني باردة الأطراف والضلوع، رغم أنني لم أبتعد عن الثلاثين إلا قليلا. وكانا يبدوان دافئين جدا، رغم الشيخوخة التي أحنت بعض أطرافهما. وكنت كلما قررت أن أرتشف الحب، أبحث عن الشرفة المطلة على بيتهما المجاور. وفي المساء الحاني الرتيب، أنتعش معهما بضوضائهما الصغيرة التي يحدثها المسجل القديم وهو يكرر أغاني قديمة جدا، تحدث لديهما ولدي أنسا خاصا. أجلس بالقرب منهما وأحلم بالأيام القادمة... كان زمنهما غريبا عن الزمن الذي أعيشه. فقد أمضيت سنوات وأنا أغير جلد العشاق بنفس السرعة التي أتناول بها وجباتي السريعة، والتي تحدث لي سوء هضم احتياطي متكرر، لن يزول إلا بالأسباب المختلقة للذهاب إلى العجوزين أو للإنصات إليهما من نافذتي الخاصة. كنت كمن يجالسهما كل مساء، كي يرتشف الحب في تثاقله العذب الذي يبدأ كل يوم ويتكرر دون إشباع.

قبل أشهر قليلة، دعاني العجوز إلى عيد ميلاد زوجته، وأخبرني أنني الجارة الوحيدة التي سترافق لحظتهما العمرية الخاصة، لأن الجميع لا يفهمون زمنهم الخاص. أخذت معي شالا برتقاليا دافئا وحلوى مهيأة تماما لظروف أسنانهما الاصطناعية. كان العجوز قد استنبت في المنزل ورودا مختلفة، ونفخ بالونات صغيرة، ولطف الطقس بروائح من العود والعنبر. وحين دخلت، قال لي على الفور إنها ذهبت إلى الحلاق لإجراء تسريحة جميلة، وأكد لي بثقة بالغة:

الحب فراشة حائرة لا تدري من أي الزهور الغريبة ستلتهم رحيقها الحالم.

الحب مساء حان بين روحين التحفا جسديهما المليئين بكل الطقوس والذكريات...

الحب انتظار...

لكن هذا الحب لم يشتعل في أي مساء لي. كنت أهيئه، وأبدأ بالبطء الشديد لتهييء مراسيمه. أعد المكان، وآخذ حماما ساخنا وأنتعش بالعطر، وأهيء الرقعة الصغيرة، أضع عليها براد الشاي، وبعض الحلوى الصغيرة، وأنصت إلى الموسيقى التي أحبها. لم أعد أستطيع أن أستمع إلى كلاسيكيات العجوزين، كانا قد دأبا بانتظام وطيلة الأعوام العشر التي سكنت فيها هذا المنزل على طقوسهما الاعتيادية. كانا يهيئان لي طقسهما الخاص، من خلال النافذة المفتوحة... أعرف أنهما كانا يدركان تماما أنني أرقبهما من النافذة كي أنتعش بالعشق الذي حملاه كل هذه السنين. لذلك، كانا يبقيان الأثر الصغير لعشقهما أمام نافذتي حتى أحب أنا الأخرى مساء ما...

أنصت لصوت بافاروتي، وهو يمنحني الحياة، يصدح بذلك الصوت الذي يجعلني أستيقظ قليلا من النوم الصغير، وأدرك أن بافاروتي ودعنا قبل أشهر قليلة. لم أكن أعتقد أنه سيفعلها وهو يغني للحياة. أجعله ينساب في كل أرجاء المنزل، وأذهب إلى المطبخ لأبحث عن قنينة ماء، لأتذكر أنني ودعت العجوزين أيضا في الأشهر القليلة الماضية. كانا قد انسحبا من النافذة، دون إذن ودون سابق إنذار. كان انسحابا غريبا. فجأة، صرخ العجوز ذات صباح جميل، جعلني أعدو مثل المجنونة إلى مخدعهما الأبدي. كانت العجوز قد غادرت دون مقدمات صغيرة، وبقي العجوز أمامي. عرفت بعدها أنه انتهى في تلك اللحظة، فلم يمر شهران على غيابها حتى انسحب، هو الآخر، مثقلا عاتقي بوصية قاتلة. أسلمني مفاتيح مخبئهم المليء بالطقوس والأيام والذكريات والأحلام، وأوصاني بالانتظار، أن أنتظر ابنهم الذي قد يعود وقد لا يعود يوما ما...

صوت بافاروتي يغرد في كل مكان. أعرف أنني لا أستطيع أن أفتح النافذة، لأنني حتما لا أريد أن أرى نافذتهما الموصدة التي اعتلاها الغبار قليلا، ونسج العنكبوت خيوطه حول بابها.

ذات مساء، قررت أن أدخل المكان. من الصعب جدا استلام بيت كان مليئا بالحب، من الصعب جدا استلام وصية انتظار رجل قد لا يأتي. نفضت كل الغبار، وهيأت شايا وجلست في منزل العجوزين، وبدأت أنتظر. وصرت أذهب كل مساء وأستمع إلى عالمهما السري، وأتفحص ألبوماتهما الكثيرة والمتعددة... كل

ذلك يجعلني أسأل نفسي هل يكون الحب أبديا؟ هل يمكن أن نحب نفس الشخص عمرا كاملا؟ لماذا يعيش الحب بهذا الشكل؟ لماذا لا أشعر به ؟ لماذا لا يحتويني شخص ما كل مراحل العمر، وأغرد أو أطير فوق السحاب؟ وهل كان العجوزان يقظين، حتى يجعلا من بعضهما اشتعالا مستمرا لكل أحاسيس الانجذاب؟

كنت أتردد كثيرا قبل أن أقرر دخول الغرفة السرية، كشأن قصور الأفلام التي اعتدت على مشاهدتها، أتخيل ربيكا المجنونة... غرف كثيرة مازالت يقظة في ذاكرتي تبعث في كل الوساوس. لكنني كنت أرغب في أن أعرف ما يوجد داخل هذه الغرفة. كانت في يدي مفاتيح كثيرة، بدأت أجربها الواحد تلو الآخر، إلى أن دار المفتاح في القفل، وانفتح الباب المغلق. رأيت أمامي صورة كبيرة للعجوزين في وسط الغرفة، أخافتني قليلا. أحسست بنظرات اللوم في عينيهما، وكأنهما لا يرغبان في أن أطلع على حديقة ابنهم السرية. كنت أشعر بالرهبة أمام ذلك المكان. الغرفة غريبة جدا، رائحة الجلد القديم، والأحذية المترامية في كل مكان والكتب الكثيرة، التي أكلت الرطوبة بعضها... كل ذلك كان يمنح المكان شكله المهجور. لماذا أهمل العجوزان هذه الغرفة؟

أحضرت منديلا من المطبخ، وبدأت بتنظيف المكتب الحديدي، وأنا أبحث بين الأوراق الكثيرة عن شكل هذا الغائب، ووجدته أخيرا... كان يحدق بعينين لوزيتين وابتسامة حالمة. كان ينظر مباشرة إلي. انشغلت بالبحث عن صور أخرى. وجدت ألبومات متعددة تعود إلى زمن قديم، ترسم أشكال الطفولة وملامحها التي تنسحب رويدا رويدا، كلما تقدم السن. وفجأة، وجدتني أبحث في كل الأمكنة عن الصور أولا، وأترك المكتوب. لا أريد أن أقرأ أي مخطوطات الآن. أريد فقط أن أتشبع بالصور الكثيرة الموجودة في هذه الغرفة. سأترك المخطوطات لاحقا، حتى أكتشف إثمها في ما بعد. سأعشقها على مهلي. وضعت أمامي صورا كثيرة، كلها توقفت عند سن الثلاثين أو تعدتها بقليل. بدأت أبحث عن شكله الآن. ألم يبعث صورا في هذه المرحلة من العمر؟ لماذا توقفت الصور؟ سيكون في العقد الأربعيني، كما أخبرني العجوزان. لا شك أنه سيكون وسيما في هذا العمر. في هذه الصور، كان يبدو جذابا، أخاذا. شيء ما يجعلني أسقط في غرامه، شيء ما من سحره. خمنت كثيرا في هذه الجاذبية، هل تكون نابعة من غيابه؟ من صوره القديمة، من زمن آخر، ربما نسجته الأعوام العشر التي حكى فيها العجوزان عنه؟ لكن، لماذا كانا يتحفظان على صوره؟ هل كانا يخشيان أن أعشقه، أن أشاركهما

عشقه؟ ولماذا سلمني العجوز أوراق الانتظار؟

هل كان يراني قريبة منه؟

سأترك كل شيء جانبا، وأحمل الصور معي إلى الخارج. هناك وضعتها على المكان الذي ضم والديه سنوات طويلة جدا، وهيأت لها شايا معتقا، وجلست أرتشفه وأنا أستمع إلى الأسطوانات العتيقة. كان ينقص جلساتي هذه الصور القديمة. بدأت أقبلها طويلا، وأصرخ: أريد أن أحب هذا المساء. أريد أن أحب هذا المساء...

لقد سقطت في عشق الصور. وقبلها، سقطت في عشق الذكريات العتيقة التي حكاها العجوزان. الآن، أتمم الحكاية. أحمل معي الصور في كل مكان. الصور تخبرني بأنني أرغب في هذا الشخص. شيء ما لا أدري ما هو يجعلني أتشبث به. شيء ما يجعل للصور العتيقة والذكريات طعمها الخاص. شيء ما يجعلني أعشق كل شيء مضى. غرقت في بحار غريبة. لماذا بدأت أحلم أحلام يقظة خاصة أرسمها كما أريد؟ هل الحب صنع؟

لا أدري لماذا تذكرت في تلك اللحظة قصة "غراديفا"، حين هام نوربير هانولد عشقا بغراديفا التي لم تكن سوى تمثال، سقط في غرام مشيتها الراقصة، أية غرابة؟ هل صرت أشبهه؟

كان نوربير يقضي أيامه في علم الآثار، لكنني أمضيت أيامي في الجريدة والعشاق. في لائحتي العديد من المقالات والكثير من الهزائم في العشق. هل صرت أشبهه في البحث عن الحب؟

أدور في الغرفة، وأنا أرى عمر يرقص معي برفق، رأيت عينيه الجميلتين الحالمتين، ورأيت تفاصيل جسده، ومررت بيدي على صدره، وأنا أصرخ من النشوة: أنا أنتظرك... لن أرحل عن هذا المكان.

صحوت على سواد الليل، شعرت بالخوف لأنني أجالس الأموات والغائبين. وخفت أكثر حين بدأت أسأل نفسي، هل هذا المكان حقيقي؟ هل هذا المكان من صنعي؟ هل خلقت هؤلاء الناس؟ لكن المكان موجود والصور والأشياء والجيران يعرفون العجوزين... هربت باتجاه بيتي، التقيت بالجارة أمامي، تعمدت أن أحييها وأن أتحدث عن العجوزين وعن غيابهما، وتأكدت أنها على علم بهما، حتى أطمئن إلى عقلي، دخلت بيتي وأنا في غياب تام، وجلست لأجد أنني حملت معي صورا كثيرة لعمر، وضعتها أمامي، وقلت له بأعلى صوتي: سأحبك هذا المساء. كم كنت في حاجة إلى عالمك.

كان علي أن أعود في اليوم الموالي، لأشرع في قراءة المخطوطات الكثيرة... دخلت حديقتي السرية، وبدأت أقرأ ما لذ وطاب من

الرسائل الموجهة إلى العجوزين. كان يحكي عن غربته هناك ورغبته في أن يعود يوما ما إليهما. عثرت على مخطوطات ملفوفة... برديات عتيقة، فتحتها وقرأت: رسائل إلى علياء.

شعرت بالخوف، والغيرة. من ستكون هذه المرأة؟

لكنني غرقت في الحروف والكلمات والألوان الغريبة، التي يشبه بها هذه المرأة المتحولة على الدوام، غير الثابتة، التي تحتمل كل الأحلام والرغبات. كانت رسائل موجهة إلى امرأة مصنوعة، أو مرغوب فيها، هل رأى تلك المرأة أم رغب في رؤيتها ؟ لست أدري، ولكنني وجدتني أفترض افتراضا قاتلا لي: أأكون أنا تلك المرأة التي كان يبحث عنها؟ وجدتني أتلقى الرسائل وألتهم المخطوطات العنيفة بحب. كم أهداني من الصور والرغبات، كم جعلني أهيم بين الكلمات، كم قبلته ألف مرة، كم رأيته ينظر إلي وكأنه يراني، ويرغب بي... كان يبحث عن الحب الحقيقي. كان يتحدث عن العشيقات المزيفات اللواتي عرفهن واللواتي لا يمتلكن أي حس، كان يبحث عني بكل تأكيد...أنا ... علياء...

نهضت من مكاني، واتجهت إلى النافذة. بدا لي العجوز وقد سلمني مفاتيحه البرية، وكأنه سلمني عشقا وانتظارا قاتلا. صرت أنتظره، مثل العجوزين تماما. وبدأت أعشق مخدعه السري. كل مساء أذهب إلى البيت وأفتح الأسرار... عشت شهورا متعددة أنتظر، وصرت أعشق هذا الرجل وأعشق انتظاره. بدأت أعتاد الجلوس معه. لم أكن أعرف أنني كنت ألهث خلف شيء ما... لست أدري ما هو، ولم أحصل عليه طيلة هذه السنوات التي مرت. أدرت أسطوانة فيروز، وأنا أتجول في المنزل الحبيب، تنطلق فيروز في أغنيتها التي حدثني عنها العجوز طويلا، وكانت مدار حديثنا ذات مساء، كانت الأغنية" نسمت" لسعيد عقل. وكان المقطع الذي تكرره فيروز يضغط على قلبي الآن أكثر من أي وقت مضى، وكأنني أسمعها لأول مرة.

" ويحه ذات تلاقينا على
سندس الغوطة والدنيا غروب
قال لي أشياء لا أعرفها
كالعصافير تنائي وتؤوب"

كنت أنتظر هذه الأشياء التي لا أعرفها...

ولأول مرة، منذ بدأت أدخل هذا البيت، أسمع طرقا على الباب. شعرت بنوع من الوجل الخفيف، وأنا أفتح. وجدت رجلا أربعينيا قبالتي. حياني ودخل. سلمت عليه بحرارة شعرت أنه استغربها، وطلبت منه أن يجلس. تغير كثيرا عن الصور. هذا ما قلت لنفسي وأنا أنظر إليه. وقبل أن ينطق، قلت له بحرارة بالغة:

أنت عمر، لقد انتظرتك طويلا...

بذهول غريب، قال لي:

- لست عمر، أنا كريم صديق عمره، وجئت لزيارة العجوزين.

شعرت بخيبة عميقة، وجلست بالقرب منه:

- لقد توفي العجوزان منذ شهور.

بدت ملامح الأسى على وجهه:

- للأسف، تمنيت لو رأيتهما قبل مماتهما، أو لو حضرت الجنازة. ولكن من أنت؟

- أنا جارتهما وصديقتهما الوحيدة في هذا الحي. كانا قد كلفاني بالمنزل وبانتظار عمر. أين هو الآن؟

نظر إلي بدهشة غريبة، ثم قال لي:

- ظننتك تعرفين كل شيء يا سيدتي، عمر مات منذ ما يقرب من عشرين عاما...

صرخت دون أن أدري، ثم قلت:

- لا يمكن، لو عرفا بموته قبل موتهما لهزهما حزن بالغ...

- العجوزان يعرفان بموت ابنهما الوحيد، وهما من قام بدفنه...

- ولكنهما كانا ينتظرانه...

- سيدتي، عمر مات ضحية عنف في أمريكا، وقد عدت بتابوته، ودفناه هنا. لكن العجوزين أصرا على أنه ما يزال على قيد الحياة... ومنذ ذلك التاريخ، وهما ينتظرانه، بل إنهما ابتعدا عن العائلة وعن كل الأصدقاء الذين يتحدثون عن موته، وبقيت الوحيد الذي يستضيفونه، لأنني أتحدث عنه وكأنه ما يزال على قيد الحياة... صدقيني لولا هذا الاعتقاد لمات العجوزان منذ سنوات. لقد قررا أن يعيشا الحياة كما يرغبان، وأن يحبا بعضهما أكثر وأكثر. وأنا أزورهما كلما جئت إلى هنا...

أحسست بأنني سأتهاوى على الأرض... ماذا كنت أنتظر، صورا وذكريات وأحلاما وهواجس ورغبة. نظر إلي الرجل وقال:

- يبدو أنك صدمت بذلك...

- نعم...

- أنا أيضا صدمت، حين انقلب العجوزان إلى ذلك الحال. لكنني وجدت أن ابنهما كان الأمل الوحيد لهما في الحياة، وكان عليهما أن يجعلاه على قيد الحياة كي يستطيعا الحياة، الحياة دون انتظار موت يا سيدتي...

- نعم... كما يحدث لي الآن.

- عمر كان مختلفا جدا، عاش مسالما إلى حد كبير ومات ضحية عنف أحمق...

استأذنت من الرجل في أن أعود إلى بيتي قليلا، قال لي :

- ما رأيك أن نتعشى هنا معا، في هذا البيت؟

ذهلت من غرابة الطلب، لكنني مثل الذي لم يعد يعرف شيئا، أجبت:

- نعم...

- سأهيء العشاء... اسمعي أنا أحب المساء كثيرا وأحب هذا البيت، فلي معه ذكريات كثيرة...

- وأنا أيضا أحب المساء وأحب هذا البيت...

عدت إلى بيتي، وأنا أشعر بالصعوبة. لقد أسلماني مفاتيح انتظار ذكريات ماضية، وكنت مهيئة تماما لأن أجعل الماضي حاضرا. كنت في حاجة لشيء ما... ولكنني تعلمت الانتظار والجلوس والإنصات العذب والأمل. لماذا لا أعيش هذا الانتظار؟ لماذا لا أكون مثل العجوزين وأقرر الحياة والأمل والحب حتى لو لم يكن هناك شخص ما.

الأشياء كلها تستحق الحب، الارتشافات الصغيرة للشاي، الكتابة من زمن لآخر لشخص ما، الهواء الذي أستنشقه في فصل الخريف المرتبك، الجارة التي أحييها وأنا ذاهبة للعمل، الأسطوانات المسروقة التي استمعت إليها في بيت العجوزين، الحب الذي منحتني رسائل عمر، الإيمان العميق بأنني علياء التي كان يصنعها عمر، الصور الكثيرة والعوالم الماضية، كل شيء يستحق الحب...

هيأت نفسي، أخذت دشا ساخنا، وأحسست بأنني أريد أن أحب هذا المساء. لبست فستانا أبيض، ووضعت أقراطا سوداء، واستحممت بالعطر، حملت حقيبة اليد المطرزة، ولبست حذاء أبيض ذو كعب عال حتى أتراقص في مشيتي، ووضعت مساحيق صارخة لتبرز خطوط ملامحي التي نسيتها تماما، وقصدت المنزل... ورغم أن المفاتيح كانت معي، ضغطت على الزر، وانتظرت قليلا حتى انفتح الباب. كان أمامي كريم، وبنبرة هادئة ونظرة الإعجاب أفسح لي المجال لكي أدخل، وقال لي:

- أنت جميلة هذا المساء...

- تقولها وكأنك تعرفني قبل هذا المساء...

- نعم، أشعر بأنني أعرفك قبل هذا المساء .

قلت بداخلي:

- ...أنا أريد أن أحب هذا المساء.

رائحة الحب

دريد أميرة تبر

كانت السحب تتسابق في بطاح السماء، والريح تراود الأغصان وتدغدغ الأشجار، والبرد يهصر الأجساد ويكسر حتى الجماد. كانت الشمس غائبة أو على الأصح إنها كانت مختبئة في مكان ما أو ربما كانت خائفة من زمجرة البرق.

في محطة آغا، الناس سلكوا دروبهم وزجوا بأنفسهم في أحشاء القطار هربا بأجسادهم من فظاظة البرد ومن همجية الرياح اللعوب. خلت المحطة من أجناس البشر ولم يبق إلا ضجيج القاطرات ورنين الصفارات.

– خلت؟ !...أحقا خلت؟ !

هناك جسد ملقى بين ثنايا كرسي من تلك الكراسي المنتشرة في الأرض.

–بين أحضان هذا البرد؟!...

ربما كان تمثالا، ربما كان عمودا كهربائيا..أو أي شيء.

–لا... إني أسمع دقات قلب، إنه جسد تدب فيه الحياة.

– تدّب فيه الحياة !!وهل يبقي هذا البرد أثرا للأجساد المتحركة بين أدغال المكان؟!..

–إنني أشم رائحة البرد ولكنني أشم أيضا رائحة أخرى أشد ضراوة وأكثر صيتا بين ثنايا الوجود. على قلمي الاقتراب من المكان ليميّز هذه الرائحة القوية.

اقتربت من المكان، فإذا بي أرى وجها تشع منه الوسامة إشعاعا وتتقاطر منه الأنوثة تقاطرا. كانت تجول بين ملامحه علامات حزن عميقة.

جلست إلى جانب تلك الفتاة والبرد يهز أوصالي، وكم كانت دهشتي كبيرة وأنا أراها ثابتة صامدة أمام زلزلات البرد الشديد.كان فقط خمارها يتململ بين نفحات الرياح وكأنه يريد أن يطير بها إلى الأفق التائه فيه فكرها.

كيف يمكن لجسد تسيل في عروقه الدماء وتنبض بين أضلعه الروح أن لا يتزعزع أمام هذا البرد؟ !

قل صبري وزاد فضولي فانطلقت كلمات مرتعشة من فمي:

– البرد..البرد الشديد...

ولكنها لم ترد، فانتابني إحساس آنذاك بأنني متطفلة، فأثرت السكوتَ وأقسمت على أن أركب أول قطار يدب في المحطة. وما هي إلا لحظات حتى قالت لي:

– وهل هناك برد أشد قساوة من برودة أحاسيس البشر؟ !

نظرت إليّ وعيناها تذرفان بصيص هو مزيج من شر غامض ودمع رهيب، كانت تتكلم لغة لم أفهمها.. لغة النظرات المتألمة، وكان ثغرها يطلق الآهات المكفهرة ويزج بها في الهواء محولا إياها إلى ضباب تائه، أردت أن أفهم ما الذي يحصل لها ولكن الشجاعة خانتني. البركان لا يصمد في أعماق الأرض طويلا فما هي إلا سويعات حتى استرسلت تبث لي شكواها:

– لقد اقتطفني..

–اقتطفك...!!من....؟!

- اختطفني الحلم الذي كنت فيه... من حقل الكوابيس وحملني فوق السحاب ...

– حملك فوق السحاب ...!!

–أجل حملني بأنامل حريرية....

–رائع.. هذا يعني أنك شربت من كأس السعادة.

بدأت الدموع تتراكم في مقلتيها

–تبا لهذه الدموع،لن أبكي،سوف أصمد.

–ولماذا تبكين.....؟!

-الحلم انتهى ...، نفذ الهواء الذي يستنشقه قلبي فجأة ، تلك الأنامل تحولت إلى مخالب انتهكت وخدشت حساسيتي العذبة.ورمت بي في مهب الريح.

–مهب الريح!!، لست وحدك في مهب الريح، سلوى في مهب الريح، العراق في مهب الريح، كل الناس في مهب الريح ، غزة في مهب الريح، لكنهم متشبثون ببقايا الأمل كي لا يجرفهم التيار إلى اللاوجود.

–الناس وجدوا بقايا الأمل ولكني لم أجد ذلك.

–لم تجديها...!!،أحقا لم تجديها؟!.

-لا يمكنني.. لا يمكنني الاستمرار، لا يمكنني المقاومة فهذا الشرر المتوهج في وريدي أحرق كل الآمال لم يبق لا الأخضر ولا اليابس منها في أعماقي.

–الشرر!!،أي شرر؟!، إنني لا أرى سوى شبح ميت وبدر منطفئ.

وضعت يدها على صدرها وهي تقول:

– انظري، إنه هنا لو لمست هذا المكان لاحترقت يدك،

خيل لي في تلك اللحظة أنني أرى نيرانا متأججة من صدرها متمايلة إلى عمق الزرقاء، حتى إنني أحسست وكأن البرد يحترق من حرارة آهاتها، وأن اللهب يحاول التهام قلمي، والظاهر على قلمي أن يحترق للوصول إلى صميم المآسي، وعليه أن يستنزف الكلمات والجمل والمفردات ليرسم آهات الناس ويضمد جراحهم.

أغمضت عينيها وهي تسبح في موجة من الأسرار المبهمة، وانطلق لسانها يعبث بمكنونات صدرها:

– رأيت ظله يدنو من المكان.... بدأ قلبي بالهتاف ، ثم بزغ أمامي وانبثق لهيب نظراته بين عيني، وأخذ قلبي يرقص، لكني أمسكته كذلك، فاسترسلت الكلمات تدوي من جوفه... كاد قلبي يفر من صدري لكني أمسكته بقوة.

–إذا أنت قوية ألجمت أحاسيسك وكبت حرارتها.

–هذا ما كنت أظنه

–هل كان يبادلك نفس الأحاسيس؟!

–هذا ما كان يبدو لي في البداية... ولكن...

–لكن ماذا؟!

– لم أكن بالنسبة إليه سوى أكلة، اشتهاها أراد أن يتذوقها كي لا يبقى شيء، لم يتسن له التمتع به في هذه الحياة.

–أكلة !!يا له من تعبير، ولكن هل سمحت له بـ ...

–لا...لا، أنا لم أضعف أمامه.

إذن لماذا أنت حزينة مادام لم يأخذ منك شيئا ؟ !

– يبدو لك انه لم يأخذ مني شيئا لقد أخذ مني شيئا مهما... هو كل شيء في وجود الإنسان...

–ماذا؟؟

–قلبي..أيمكن للروح أن تستمر إذا توقف القلب عن النبض؟ !

–لا طبعا،ما هذا؟ !إني أرى دما بارزا يطفو فوق صدرك !!.

–إنه الجرح،مازال يسيل

–امتزجت الموسيقى الحزينة بالعبرات البريئة، اهتز قلمي.

ولكن هل يمكن لهذا المداد أن يتحمل لسعات هذا الحريق؟!...إنني أسمع دقات قلب، ما هذا؟ !، هل يمكن أن يكون للقلم نبض مثله مثل البشر؟ !....أيمكن لوجه أنهكه الحب أن يتلون بمزيج من التحدي والقوة والصمود في زمن ضاع فيه الحب؟ !

الآن فقط عرفت ما تلك الرائحة التي كانت تطفو في المكان والتي كانت أشد من رائحة البرد، إنها رائحة الحب في زمن القلوب البشرية المتوحشة.

قلادة زهر من الغوطتّين

فايد عبد الجواد ابراهيم

دمشق

دم للولاء

لماذا تعيث الرجال بدربي؟

سلام على الغوطتّين.

دمّ للوفاء

لماذا أخادع قلبي؟

سلام على قاسيون.

أنا في دمشق أعلّق قلبي شراعا لفلك الشهادة

باسم الصعود المقدّس أسري

ألى نبض حبّ توزّعني

بين نفخ المنى

وانبلاج اليقين

دمي يتوهج ملء الصواعق

روحي ترفرف ملء الحدائق

رهوا يحمحم مُهر الفداء

صعودا إلى آخر النزف

إيه دمشق

أعيدي عقارب عمري إلى باء بدئك

إنّي أعدّ قماط الصباح المؤجّل

بين السماء وبينك يحلو التناغم

برج يقابل برجا

ملاك يجاري ملاكا

وأزمنة تتوافد تحت قناطر حلمك

مدّي جناح التآخي

لأزجي الرسائل بين أريحا وبابل

حين تحدق عيني بعينك

يحنو النخيل على الأمّهات

ويحلو ملاك الخصوبة أعراسه المشرقية

كم من وسام حملت لصدر الهمام !

وكم من رغيف خبزت لروح السلام

وكم من قميص نسجت لأزمنة الزمهرير !!

وكم من !

لماذا يحز السؤال بعنقي

ويخطف لوني مخاضك؟

ذرّي عبير النشور

لأعبر ذاتي إلى أبجديّة عزّك

كلّ الفصول معلقة بثيابك

كل الوجوه مرايا اغترابك

أنتِ النذير

وأنتِ البشير

و"لاؤكِ" لاء التوحّد

قبل الشروق رفعتِ الحجاب

وبعد الشروق ركبتِ السحاب

فأمطر وحيا

فأحيا

وألف زمان سجين تماهى بسرّك

كيما يترجم رؤيا

لهذا يهبّ الظلام عليك

وتعوي المقابر

ماذا تريد الخفافيش من أعين الشمس؟

مُنذا يحرك هذا العماء؟

سحاب من الرمل يغش سماء العروبة

إني أشمّ فحيحا

وأسمع زحفا

وأشهد جمجمة تتكلّم

أنظر ذات العماء وذات العواء

نحيب يصكّ المسامع

ست جهات تولول حول الضريح المعلّق

أنشوطة للمصائب

ياللمذاهب!

كوني دمشق لأقبس سرّ التراب

وأفرس مائدة الأنبياء

"سماء لعمرك أو كالسماء"

دمشق الحدائق تندى

دمشف المآزق تقطم مجدا لتنجب مجدا

دمشق الشروق

تلملم خيط الضياء

لتنسج شالاً لجرح العقوق

كأني بها آذنت أن تكونْ

فمدّت جسور الضياء إلى الرافدينْ

وهزّت نخيل الخليج بِحب

وطافت حمامة وحي بأرض الكنانة

ثم عادت غروبا لتبزغ في كل عين

***

أنا يا دمشق نجّي هواك المعظّم

في حضنك المرمي
أضاءت توائم روحي
وفي دربك الأحمدي
حملت سراج جروحي
ولكنّ وجهك غيّب وجهي بظل المآثر
قلبك أرهق قلبي بنبل المشاعر
بيروت تقسمني كرتين
فأغمض عينا وأفتح أخرى
وأعبر درب المجاز لينبت شعرا
وبيروت قافية الشعر
بيروت سنبلة القمح
قيس يخاصم ليلى
فتضرم نار الخصام
وحين يعم الظلام
ويزحف وحش المدينة
تقبض جمرا
وتقذف.. تقذف
حتى يزغرد أرز الجنوب
وتشرق شمس الحقيقة
إيه دمشق

لماذا يموت الكلام بصدري
إذا أيقظتني جراحك؟ !
كيف أعلق أيقونتي بوشاحك؟
هزّي بجذع الشروق
لأقطف تفاحة من عقيق
وأعبر ذاتي وأوقاتها الكالحة
***
بقلبي شتاؤك: أمطاره والرعود
بقلبي ربيعك: أطياره والورودْ
بقلبي حمائم آدم
تفاح حوّاء
أشجار بعل
وقصر عناةٍ
نويت أصلّي
لربّ التجلّي
قلادة زهر لطفل السلام
من الغوطتين
غدا نتلاقى
ونفتح باب الحوار
على ذروة الخالدين

تقاسيم على قيثارة التأمل

د .حنان فاروق

يطالعني الحنين إليّ أبحث فيّ عن نفسي

أمر بموج خاطرتي . .أصب البحر في كأسي

وأهرب من جزيرة طيشي الجنون واليأس

إلى طوق وحيد لم يزل يحنو على رأسي

شققت خمارى المسدول فوق الحرف والكلمات

فأسفرت الوجوه تطل من بيني وبين شتات

تحاورني فتطلقني من الصحراء للواحات

فأقتبس اخضرار القلب علّي أبلغ الجنات

أنا عند اكتمال البدر أغرس فيّ أجنحتي

تحلق فى سماء الليل في الأعماق أوردتي

يخوفني شروع الشمس في استكشاف أوردتي

فأفزع للركون إلى هوى أحضان قوقعتي

أسائل عمري المسجون بين الصبر والجدران

بداخل أضلعي ملك أم انى أسكن الشيطان؟

ألا ليت الذي يجرى بأوعية الدما طوفان

يصب البرد في روحي ويُسكن ثورة البركان

ظمئت ورحت التمس ارتواء النفس في حرفي

فأجهدني ارتجاف االحرف والحزن الذي يخفي

ورحت أهدهد الأيام عل سكونها يشفي

فلم تفلح محاولتي وألقت بي إلى ضعفي

أنوثة خطوتي ترتاح من تعبي ومن وهني

وتلبس ألف ألف قناع أحجية من الفتن

تمرد صمت ماردها على قيثارة الحَزَن

فهد قلاعه وبكى على الأنقاض والوطن. .

وأهرب من تجاعيدي أدق على المدى المفتوح

فيفتح لى ذراعيه ويحتضن ارتعاش الروح

ومن بيني إلى بيني تجيء رسائلي وتروح

لعلي رفض ذاكرتي تسلم حرفها المذبوح

يعنفني الخضوع إلى ارتحالي في مسافاتي

يعيرني بأسفاري ويصرخ في صباحاتي

يشد الشمس من عينيّ حتى لا أرى الآتي

ويحبسني بسجن الخوف خوفاً من جدالاتي

ورغم تمرد الأحلام للأيام نستسلم

نوقع عقد بيع الروح للزمن الذي يحتم

ونشهد رحلة الدنيا علينا قبل أن نقسم

بأنا لم نعد لخريطة الأفعال من يرسم

ومن حزن إلى حزن نبعثر عمرنا فيفوت

وننسى أن كل الحلم. .كل الصبر سوف يموت

نعيش نصارع المجهول داخل عمرنا المكبوت

ونخشى نقطة الإنهاء آخر سطرنا المثبوت

إلى روح العملاق الراحل محمود درويش

جميلة طلباوي

سَتبقى القمر

لماذا حين يموت الأحبّة

تنهمر الأمطار داخلنا

لكن يبقى القمر...

لماذا يلتوي الحرف

ويرتكز على لوح

يعاند الجفون..

لماذا حين انسحب الخيط

بان الحرف

و أذيع الخبر

...درويش رحل...

نمت حول الرموش

غابات سحب

و تراجع المطر..

و لم تبق من ظلمتي

غير شمعة من كلمات

تحاصر حصار اللحظات في وجعي

تجعلني أحنّ

الى خبز أمّي

و قهوة أمّي

و أجهش بالدموع كلّها..

حتّى أنّي استعضت عن الحرف

بحبّة قمح

و أنت الذي نقرت عصفورة

ما تركت من القمح فوق يديك

و أنت الذي داعبتك ياسمينة

وقالت لك: لا تبتعد

و امش في أثري..

أيّ حزن هذا درويش أمام

قصائدك

لا هي فضيّة و لا هي ذهبية

إنما صوت الصدى للصدى..

درويش يا سيّد الدهشة

والكلمات من زنابق و بنادق

تصاعدت الروح

ليأتي المطر

و تنتهي غابات من السكر

لكن تبقى أنت القمر

الحب نبع النور

د . سعيد خاطر الفارسي

كن عاشقاً . .

أسرج براقك سيدي

كي أمتطي صهواته

فالحبُ مغتسلٌ طهور

والحبُ عطرُ الكون

ممزوجٌ بضحكةِ الربِ الغفور

والحبُ صنو النورِ في أجسادنا

من قال إن العشقَ

لا يجلو مرايانا الخبيئة

بين أروقةِ الصدور ؟ .

• • •

كن عاشقاً يا سيدي

وافرد جناحك . .

خذني بحضن اللهفة الأولى

مستمطراً

سحبي الغزار . .

وقادحاً . .

مِنْ جذوةِ الأشواقِ

ملحمة الشرارة .

• • •

مازال حلمنا واثباً كالموج

يسحب مده ثوب الشطوط

وتغسل الأنواءُ



عن شتى مفاتنه المرارة

مازال بستان الهوى

في القلب مكتنزاً ثماره

فافرد جناحك سيدي

كي ابتني وكراً به

وألوذ مثل حمامة جفلت

وأمن جانحاك لها السلامة

فتفيأت غصنَ المسرات

المزهر بالبشارة .

الحاخامات الأربعة

شعر حسان يوسف
دمشق

الحاخام الأول:

ألا تخجل؟!

ألا تخجل؟!..من التاريخ

من طفل سيروي

قصة الماضي..!!

ويلعن جدك الأول

ألا تخجل ؟!..

أتدمع عين راقصة

وتوقف خصرها الهزازْ

وترفض كلّ ما يُرمى

على قدميها..

من مال...

ومن جوهرْ

ففي التلفاز في لبنان

رأت في أمّ اعينها

بقايا طفلة قُتلتْ

وأشلاءً..

هنا وهناك

فحزّ بنفسها المنظرُ..

وأنت أراك لا تسألْ

ألا تخجلْ؟!..

تنام بعرشك العاجيَّ

بالديباج والمخملْ

وأطفالٌ بعمرِ الوردِ

تحتَ القصفِ

تقضي الليلَ

لا ترحلْ

تنادي من يساعدها

ومن يسعى لنجدتها

ومن تلقى بمحنتها

من صوت يجيب لها

كفٌّ تمدّ لها

سوى المنجلْ

ليحصدها...

ويقتلها

وأنت لقتلها الأعداء من حالْ

ألا يا أيها الجاني

على وجه الضحى الأجملْ

ألا تخجلْ ؟!...

*** *** ***

الحاخام الثاني

وأنت أراك لا تخجلُ..!

بمن تفخرُ ؟!...

بأصلك يا قليل الاصل

يا "قيدرُ"...

بجدّك يوم باع "القدس" و"المحراب" و"المنبرْ"؟!...

بمن ولاّك

يوم الأرضِ

للأعداء قد أجّرْ

بوجهك يومَ شاء الله أن يظهرْ...

تبدّل وجهك المشؤوم كالأفعى

بأقنعةٍ

تؤدي دورها المطلوب

بل أكثرْ..

فمن ولاّك..

من علاّك...

من سوّاك كي تكبرْ؟!..

سوى "الموساد"

من "صهيون"

واقتادوك كالخنزير للمحفلْ

وكنت الطالب الاول..

بل الامثل..

ألا تخجلُ؟!..

ألم تنظر إلى المرآة..

قل لي..

واعترف

من أنت؟!..

من تشبه

من الأصحابْ

وكلّ النصح لا ترتاب

فكل الناس تعرفكم

وتعرف أصل والدكمْ

فمن أنتم..

فلا نسبٌ لكم يعرفُ

فلا "غسان" أو "قحطان" يعرفكم...

ولا آل "المصطفى" العدنان يقربُكمْ

فمن أنتم؟!...

فكل العار في نسب

"بني صهيونَ" من كلّ

ومن وكّل..

ومن حرّمْ

ومن حلّلْ

وأنت الفخرُ تحصدهُ

لما يحصلُ

ولا تخجلْ . . !

فأنتَ العبدُ لا لله

بل لـ"الشيكل" المعروف . .

و"الدولار"

وانت العبد بين الناس للجاني

على الأحرار

وأنت الخصم للشرفاء

والأبطال والأخيار

جنود الله ينصرهم

إله قادر قهّارْ

وآل البيت والأصحاب والمختارْ

فلن يخشوك . .

بل زدتهم إصرارْ

فصاروا فورة كالنار

كالمرجلْ

ألا تخجلْ؟! . .

*** *** ***

الحاخام الثالث

ألم تخجل؟! . . .

ألا تسمع بما يجري

ألا تدري بما يحصلْ؟! . . .

بأرض العرب في "حيفا" . .

وفي "بيسان" . . .

في "يافا"

فحزب الله دكّهما

وحصن الغدر قد دمّرْ

صواريخٌ غدت مطرا . . .

براكينا

تحطّم رأس من يجني

على طفلٍ . .

بعمر الورد . . بل أصغرُ

ألم تسمع بصاروخ . .

أعادَ الفتحَ

في "خيبرْ"

ويدعى باسمه "خيبر" . . .

و"نصر الله" تاريخاً

غدا فينا

ونورا في مآقينا

نشيدا في أغانينا

يقول لنا . .

بأن النصر آتينا

بكفّ لونها أحمرُ . . .

معطّرة . .

بعطر الفلّ والعنبرُ . . .

فإنّ الموت في يده

وسيف الحقِّ والمشعلْ

ألا تخجلْ...!

جزاء الناكثين العهد في "سجيل"...

في الأسفل

غدا في سيف من واليت

قد تنحرْ..

وتلقى ما جنى" السادات"

في الدارين..

بل أكبرْ

ففي "الأهرام " أبطالٌ

وأحرار..

ستقلع عين من قصّرْ

لنا "سعد"..

لنا "ناصر"..

لنا " الأزهر"..

فكن حذراً

رجال الموت جاهزة

وحراس

على المدخل...

ألا تخجل...

هنا نحيا

نغمّس خبزنا بالدم

ونشرب في جماجمنا

ولا نركعْ...

ولا يحنى لنا هامٌ

ولا منكبٌ..

هناك ملاذك المعهودُ

في "باريس"...في "لندن"

لأنك حيّة رقطاء

أو عقربُ

فهيا قبل أن نغضبُ

فأنت المجرم الزاني

وابن العار لا يقبل

ألا تخجل...

*** *** ***

الحاخام الرابع

أتاك الدور يا ضفدعْ

نقيقك أزعج الصياد

وسيفك لم يعُد يقطعْ...

لسانك سوف نقطعه

بحّد السيف والمبضعْ..

فلا تجزعْ...

لأنك أسقَطُ الخونة

وأصل الشرّ والقتلة

وركن الذل والسفلة

فلا تجزع. . .

ألا تدري

بأن الليل في "لبنان"

مهما طال

من قلب الدجى يطلعُ

أتعرف من هي الحرباء

والنسناس والثعلب. . .

أتعرف من هي الأفعى

وماذا تفعل العقربُ؟!. . .

فهذي صفاتك الاولى

وأنت السوء من سبَّبْ

ومن يلعبْ

أراك بناظري شراً. . .

فلا تغضبْ. . .

أراك اليوم مسعوراً

لأنك لم تعد تنفعْ

ولم تدفعْ. . بما يطلَبْ

ففي"لبنان"

دقت ساعة التحرير

واصطفتْ

جموع الناس كالعسكرْ

وجاء الصوتُ بالآذانْ:

هنا "لبنان"

من كلّ العدا أكبرْ

فهبّ الشعب متّحداً

يلبي صوت من كبّرْ

ويلعنُ كلّ من قصّرْ

ومن في سرّه الملعون

أراد بحقده المشئوم

" حزب الله"

أن يخسَرْ. . .

فكن حذراً

فأنت اليوم مكشوفٌ

من الشرفاء يا أحول

ولا ترضى بما تفعل. . .

ولا تخجل. . .

ألا تخشى من التفريط والتنويع

من" صهْيُونَ"

أن تحبلْ

ولا تخجلْ

دعوت الله ان تقتلْ. . .

وتحيا بعدها بقتلْ. .

وتحيا بعدها تسحلْ. .

وأرجو الله أن يقبلْ. .

فهل تخجلْ؟!. . .

أبيض وأسود

د .حنان فاروق

(1)

قيدوا يديها وقدميها . .عذبوها . .ألقوها في زنزانة ثلجية بدون غطاء . .بعد أيام . . أرسلوا إليها التماساً بإخلاء سبيلهم . .

(2)

تمردت على ألوان ملابحها . .الأحمر والأخضر والأزرق . . .لاذت بالأبيض والأسود . .فتعانقا على مفرقها .

(3)

قال: أنتِ روائية

قالت: وأنت شاعر

قال:اجعليني بطلك . .

قالت: عندما أسكن بيتك . . .

(4)

فقدت بصرها قال: أنا بصرك

فقدت سمعها قال: أنا سمعك

فقدت صوتها قال أنا صوتك

فقدت شبابها . .أخذ أشياءه ومضى . .

(5)

تركت لقلمها العنان. .انطلق فى كل اتجاه. .وحين حاولوا إلجامه بلجام الغواية. .نحرته . .

(6)

قطعت نفسها إرباً وألقت أجزاءها في كل مكان. .استعصت عليها ذاكرتها . .سجنتها في الماضي. .فأعدمتها . .

(7)

تمردا على مابينهما . .سحبت صورته من قلبها وأودعتها حرفها . .سحب صورتها من قلبه وأودعها حرفه. .حين التقى الحرفان. . تمردا على الفراق.

طائر الأسطورة !

د/ عبدالله بن أحمد التيفي

تَخْطَفُ الطيرُ بقاياهُ وتمضي !

إيه يا عنقاءُ مُغْرِبُ! . . . .

سوف أصطادكِ يومًا !

. . .

أنتِ، يا مَنْ

أنبتتْ نَوّارَها

ثم سقتْهُ برذاذٍ من جُنونِ الكلماتْ

ظلَّ هتّانُكِ يرويهِ مجازًا أشْهَلَ العينينِ،

عِدًّا،

ظَلَّ يطويهِ حريرٌ من شَذَى وجنتِكِ السَّكْرَى

نهارًا،

ويعدّيهِ مساءً نحو حافاتِ الأساطيرِ ضبابٌ من جَنَى كفّيكِ

يا . . .

ما زال طوّافًا به منكِ فُنونٌ في فُنونْ !

وانقضَى الصيفُ كحُلمٍ من سحابْ !

[رَكِبَ الأخطارَ في زوْرتِهِ،

ثم مضَى، ما سَلَّمتْ يمناهُ حتّى وَدَّعا !]

انقضَى الصيفُ،

خجولاً، ونحيلاً، مسرعا . .

قلتُ: يا حُبّ،

لماذا لذّةُ الشّهدِ كجَفْنَي طِفلةٍ رفّتْ بقَلْبِيْ عسلاً،

ثُمَّتَ أغْضَتْ في سديمِ اللحظةِ الأُولى . .

وطارتْ؟/

ولماذا لَذْعَةُ الحَنْظَلِ تاريخُ التجاعيدِ بوجهٍ من رمادْ،

تبتدي الآنَ وتحْبُو بدمائي ألفَ عامْ؟ . . .

. . .

انقضَى الصيفُ وأضناهُ الغيابْ!

ليتكِ لم تَسقهِ عطرَ الشّفاهْ

لا . .

ولا طوّقتِ أعناقَ الثواني

بمناديلِ النّدَى والأغنياتْ!

ليت أرْضِيْ بَقِيَتْ مَحْلاً،

فموتُ الموتِ أصفَى منكِ يا موتَ الحياةْ!

. . . .

سيناريو جاهز

شعر : محمود درويش

لنفترض الآن أنّا سقطنا،
أنا والعَدُوُّ،
سقطنا من الجوّ
في حُفْرة ...
فماذا سيحدثُ ؟
سيناريو جاهزٌ:
في البداية ننتظرُ الحظَّ...
قد يعثُرُ المنقذونَ علينا هنا
ويمدّونَ حَبْلَ النجاة لنا
فيقول : أنا أوّلاً
وأقول : أنا أوّلاً
وَيشْتُمني ثم أشتُمُهُ
دون جدوى،
فلم يصل الحَبْلُ بعد ...
يقول السيناريو:
سأهمس في السرّ:
تلك تُسَمّي أنانِيَّةَ المتفائلِ
دون التساؤل عمّا يقول عَدُوّي

أنا وَهُوَ،
شريكان في شَرَكٍ واحدٍ
وشريكان في لعبة الاحتمالاتِ
ننتظر الحبلَ . . . حَبْلَ النجاة
لنمضي على حِدَةٍ
وعلى حافة الحفرةِ - الهاويةْ
إلى ما تبقّى لنا من حياةٍ
وحربٍ ...
إذا ما استطعنا النجاة!
أنا وَهُوَ، خائفان معاً
ولا نتبادل أيَّ حديثٍ
عن الخوف . . . أو غيرِهِ
فنحن عَدُوّانِ ...
ماذا سيحدث لو أنَّ أفعى
أطلّتْ علينا هنا
من مشاهد هذا السيناريو
وفَحَّتْ لتبتلع الخائفَيْنِ معاً
أنا وَهُوَ ؟

يقول السيناريو:

أنا وَهُوَ

سنكون شريكين في قتل أفعى

لننجو معاً

أو على حِدَة ...

ولكننا لن نقول عبارة شُكرٍ وتهنئة

على ما فعلنا معاً

لأنَّ الغريزةَ ، لا نحن،

كانت تدافع عن نفسها وَحْدَها

والغريزةُ ليست لها أيديولوجيا...

ولم نتحاور،

تذكَّرْتُ فِقْهَ الحوارات

في العَبَث المُشتَرَكْ

عندما قال لي سابقاً:

كُلُّ ما صار لي هو لي

وما هو لكْ

هو لي ولكْ !

ومع الوقت ، والوقتُ رَمْلٌ ورغوةُ صابونة

كسر الصمتَ ما بيننا والمللْ

قال لي : ما العملْ؟

قلت : لا شيء ... نستنزف الاحتمالات

قال : من أين يأتي الأملْ ؟

قلت : يأتي من الجوّ

قال : ألم تَنسَ أني دَفَنْتُكَ في حفرة

مثل هذي ؟

فقلت له : كِدْتُ أنسى لأنَّ غداً خُلّباً

شدَّني من يدي ... ومضى متعباً

قال لي : هل تُفاوضني الآن ؟

قلت : على أيّ شيء تفاوضني الآن

في هذه الحفرة القبرِ ؟

قال : على حصّتي وعلى حصّتك

من سُدانا ومن قبرنا المشتركْ

قلت : ما الفائدةْ ؟

هرب الوقتُ منّا

وشذَّ المصيرُ عن القاعدةْ

ههنا قاتلٌ وقتيل يناما في حفرة واحدة

..وعلى شاعر آخر أن يتابع هذا السيناريو

إلى آخره !

سيناريو جاهز.. سيناريو مكتمل

شعر: كريم معتوق

سأوهمه أنني أعرفُ السحرَ والغيبَ

وأنتَ كشعبكَ تطلقُ حيناً مسيلَ الدموعِ

والانتقامُ سيدنو قليلاً

وحيناً رصاصاً فما عاد شيء يهمُّ

فمن ذا الذي لا يصدق في حفرة أي شيء يقالُ

وإن قال ما من رصاصٍ لديَّ

وتعلو المعاني وتسمو الأماني بسقط الكلامْ

أقول لدي حجرْ

يراني له قشة الماءِ

لنبدأ ، هذي شروطي

وقد كان من قبل وهما يراني

وما من مكان لأسرى ، هو الموتُ ما بيننا أو سلامْ

وإن قال هيا

ويروي السيناريو:

أقول شروطي

سألزمه الصمتَ

فكم ذاب قلبي وكم ذاب شعبي

قد يعبرُ الآن صيادُ موتى

وكم مات من قبل تحت شروطكَ سربُ الحمامْ

فيسلبنا ما تبقى لنا من فتات الأملْ

أقول لنكملَ ملحمةَ الموتِ

سيَعجبُ ، لكنه سيخافُ ويصمتُ

أنا مثلُ شعبي سلاحي الحجارة

لا شيء في ظرفنا يكتملْ

نظنُّ قليلاً نخافُ قليلاً نعيشُ قليلاً

وحبلُ النجاةِ سيأتي قليلاً وقد لا يصلْ

أنا وعدوي سنوقف ساعات أوقاتنا

وقد نسبق الوقت شبرين

قد نسبق الحلم يومين

يأتي الأجلْ

أعلمه الحزنَ والخوفَ والرعبَ

كل الذي كان منه إليْ

وكل السموم القديمة هذا أوان سداد الديونِ

وكل الذي كان منه عليْ

يقول السيناريو:

سيذكر أجداده الفاتحينْ

بزهو المقاتلِ

من غير أن يذكرَ النازحينْ

سيروي لي القصصَ المنتقاةَ

ويفتحُ تلموده كي أراه

وكي أتهجاه بعد سنينْ

ولم يدر أني أراه جميلاً

أراه جديراً بهذي الحياةِ

إذا ما رآني جديراً بها مثله دون نقصٍ

ودون الجنازات للراحلينْ

سأسأل قد كنت طفلا بريئاً

فكيف اهتديت لطبع العقارب

حب الأذية للآمنين

يقول السناريو:

سيخبرني أن لي خبرةً في المماتِ

سأخبره أن لي خبرةً في الحياةِ

سيضحكُ ... أضحكُ

يهزأ ... أهزأُ

ندٌ لندٍ متى سوف يفهم هذا المحاربُ

أن الحياةَ ستتسعُ اثنين من جنسنا

ومن لوننا ومن طيننا

وتحمل الآن أدياننا

متى سوف يفهمُ هذا المهاجرُ

هذا الغريبُ معي ها هنا

بأن الرمالَ التي حاصرتنا بحفرة موتٍ

ستدفن تاريخه المعلنا

إذا ما ارتضى أن يكون سواه

الذي كان فوق التراب قبيلَ قليلٍ

يدندنُ بالرعبِ في سمعنا

ويمتهنُ الموتَ في قتلنا

قبيلَ النهايةِ يحكي السيناريو

بأن العدو يحبُ السلامْ

ولكنه لا يريدُ السلامْ

يقول الخنادقُ مهنةُ (غزةَ) فاحفرْ لأنجو

أقول إلى أين ؟ أي اتجاهٍ سينجيكَ وحدك

يقول معي أنتَ

أعجبُ منه وأسألُ ، تقبلُ ضدك ؟

يقول نعم ، ليس فوق الترابِ

أقول نعم ليس فوق الترابِ ولا عند حفرتنا الغائرةْ

أدرْ وجهك المستريب بعيداً

لأسمع أنفاسي الثائرةْ

وأبكي على فرصةٍ جمعتني

بمن لا أحبُ ومن لا يحبُ

بمن جاء من نطفةٍ جائرةْ

توصلت إلى صنع قصيدة يدوية

ميداني بن عمر

أخيط جفن السماء

على ورقة السولفاج

أترك مسمار الرغبة

يحفر في فلين الحواس

ثم ألصق فراشة المعنى

على زجاجة الأنفاس

أضع التفاحة الأولى قبل الأرض

فوق عجلات العادة البشرية

وعلى سكة الإيحاء المائل

أنتظرها تدحرج إلى حيلتي

أمسح جبيني و أصيح

....

توصلتُ إلى صنع قصيدة يدوية

آثار نملة على الرمل

أشم رائحة المطر

من سورة لأخرى

- فكّر كثيرا في السماء !!!

- فكرت حتى ازرقّت أصابعي...

ولكنك لا تأتي...

- لا تحزن!!

يدي لا تزال على ساعدك

إلى آخر الزقاق المشمس...

أضع أذني على الحائط وأسمع

إنسان صغير

يرنّ في علبة السماء

بين الحائط ونخلة الجار

تسقط بومة أخرى

من شدة الليل

كل هذا الفراغ الذي بين قامتي وقامتك

كل هذا الفراغ الكثيف

بين لثغة شفتي

وكرزة فمك البعيدة

كل هذا الفراغ المبين

بين عيني وعينيك

لا يكفي

لا يكفي أبدا

لئلا أشتعل فيك

أعدّ الأعياد

بأصابعك المحروسة بالنوايا المشعّة

بين عيد النيروز

والعام القادم .

أربعة أعياد

عيد المرجانة النارية

عيد المائدة العليا

وعيد الطور

أتذكر الرابع ولا أقدر

أفافأ حروفه

كي تجيء على فمي وأخيب . . .

تضحكين وتضحكين

حتى يحمر خداك . . .

وأصيح . . .

عيد(الفراولة) !!

الصباح

الصباح زجاجٌ على العتبهْ

الصباح أناناسُ بلّور

. يا لشِفاهيَ .

ما أقربهُ !!

الصباح كلامٌ أراهُ

يحط على شَعركم

ريشةً . . . .

ريشةً . . . .

أنا والله

والله لن أكتبهُ !!

البياض

البياض . . .البياض . . . .البياضْ

الغراب المسافر في الليل

أقدام زنجية تتخطى رخامة موقدها

دون بسملةٍ

والحروز افتراضْ

في رذاذ البياض المريض

على هامش من بياضْ

من حليب السنونو على قصعة الكهف

من فحْمة البرق ترعش بين أصابعنا

في جدار الرياضْ

ومن سُوسة الظل

تأكل ضوء العيون

أفتش عن لغتي

بيضة . . .بيضة

حجرا . . .حجرا

وأصيح : المخاض . . .

المخاض . . .المخاض . . .

القبره

في البعيد . . .البعيد . . . .أرى قُبّره

. سأمدُ يدي. . . .

حين أمسكتها وطبّقتُ عليها بكفي

فتحتُ يديّ على نجمةٍ

حين أمعنتُ في نظري

صارت النجمةُ . . .العقربُ . . .الحجرُ . . .الماءُ . . .

صارت غديرَ إوزٍ بكفّـيَ

أمعنتُ في ما أرى

كي أرى وأرى

طارت القبره !!؟

آية بيضاء

جاء في صحفي

أن ليل الضريرِ

رؤى وكشوفْ

أن صوتي يطير سنونوة من فمي

ويحطُ على لوزة

أو رصيفْ

أن لي نجمة سقطت

في أواني الخزف

لي . . .ولي . . . .

في دوالي الغيوب

قطوف

فمي جرحُ معنى السماء

و قلبي شفيفْ

ذي يدي

أوغلت في جحور الثعابين

تخرج بيضاء من غير سوء

تلملم شعر معذبتي في الدياجير

معبودتي في الصروف

التي وشمتني على زندها قمرا

فوَشتْ بي الكهوفْ

كلما أنا أسأل جنية البرق

ماذا يؤخرها عن دمي:

تنحني وتقولُ :

. . . . . .ظروفٌ !!؟؟

مفتاح

كلمتني من ستارْ

.كي تراني

لك أن تفتح بابي

وعليَّ الإنتظارْ

وفتحتُ البابَ

خلف البابِ بابٌ

خلف بابٍ

ينتهي عند جدارْ

وسلكتُ الدربَ ليلا ونهارْ

وركبتُ الصعبَ

ترميني بحارٌ لبحارْ

أيُّ باب حدثتني امرأتي عنه ولما أرهُ

الدربُ دُوارْ

أذن الجامع للفجر. . .

وصحّاني

وإذ بي نائم فوق كتابي

وعلى طاولتي

مفتاحُ دارْ. . . . !!!

الروائي الطاهر وطار لـ'صوت الأحرار'

أجرى الحوار: م. مهدي

الحديث مع الروائي الطاهر وطار شيق ومتشعب، التقيناه بباريس أين يقيم مؤقتا للعلاج، ورغم ملامح التعب البادية عليه، أبى إلا أن يخصنا بهذا الحوار الذي تطرق فيه إلى جملة من القضايا بصراحته المعهودة.

بداية، عمي الطاهر، كيف هي حالتكم الصحية؟

حالتي الصحية على كل حال هي في تحسن مستمر، مع أن العلاج، حسب الأطباء، سيدوم ستة أشهر وبالتالي فإن النتيجة الحاسمة ستعرف في النهاية، على كل فإن الأطباء متفائلون وأنا أيضا متفائل، أواجه الأمر بشجاعة وصبر ورحابة صدر، مضطربا أو منزعجا، ولم أفشل عندما أخبرني الأطباء بإصابتي بهذا المرض الخبيث أو العضال -كما يقال- وقد نصحني الجميع بالعلاج الكيمياوي هنا بباريس وأنا أيضا كنت أميل إلى هذا الرأي لأنني أعرف الوضعية الصحية في بلادنا وأعرف سوء التحكم في الآلات الحديثة والنقص الفادح في التجهيزات العصرية المتطورة، ففي مستشفى باشا ينتظر الناس من ثلاثة إلى أربعة أشهر للعرض على جهاز سكانير بل إن الموضوع الذي ثبت عليه الجهاز غير لائق فهناك تيار هوائي وأشغال وغدو ورواح وناس يدخلون بدون مواعيد، بالوساطة، وربما بأشياء أخرى وهذا بعدما يقرب عن خمسين سنة من الاستقلال، لا نملك مستشفى يستطيع تلبية أبسط حاجيات المواطن ويضطر المريض لأن يسافر إلى فرنسا أو إلى تونس للعلاج في الوقت الذي يوجد فيه خمسة آلاف طبيب جزائري يعملون بفرنسا من ضمنهم اختصاصيون وكبار جراحين لم تسمح لهم الظروف إبراز كفاءاتهم بالجزائر.

أكيد أنكم تتلقون اتصالات يومية للاطمئنان على حالتكم؟

نعم، تتصل بي إبنتي مرتين أو ثلاثا في اليوم عن طريق "الويبكام" كما أتلقى اتصالات من طرف العشرات من الأصدقاء، بل هناك زملاء افترقنا من أيام الدراسة وإذا بي أفاجأ بهم يراسلونني للاطمئنان على صحتي، كما زراني هنا جمع من الكتاب والصحفيين من بينهم واسيني الأعرج وحرمه، بالإضافة إلى محمد حربي وبرهان غليون والشاعر عمر مرياش، الطيب ولد لعروسي، محمد الزاوي وكذا صلاح صلاح عضو الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، كما أتلقى إتصالات من الأردن، من الدوحة، من المغرب... ومن كثير من الأدباء والكتاب في مختلف العالم العربي، هذا ما يدل على سيرتي الحسنة وعلى أنني لم أرتكب ما يسيء للناس وهذا ما يبعث في نفسي راحة البال والضمير.

***كما لا أنسى** أيضا اتصالات عبد العزيز بلخادم وأحمد أويحيى وخليدة تومي وزيرة الثقافة، علما أن مدير الديوان بوزارة الثقافة تفضل مشكورا بمرافقتي ولم يغادر باريس إلا بعد إتمام جميع إجراءات إقامتي هنا من أجل العلاج.*

مؤخرا زار صديقكم الشاعر الكبير أحمد فؤاد نجم الجزائر، هل أثر فيكم أنكم لم تكونوا هناك؟

تمنيت لو كنت هناك لأنه صديق منذ سنوات طويلة، لكن للأسف الشديد فالذين ضيفوه احتكروه وجنبوه دخول الجاحظية على الأقل ليشرب الشاي، وبالمناسبة فالشاعر أحمد فؤاد نجم اتصل بي هو أيضا ليطمئن على حالتي.

تابعتم دون شك أطوار العدوان الإسرائيلي الأخير على غزة، ما هو تحليلكم لما وقع؟

العرب القريبون من غزة (دول الطوق وغيرها) متواطئون مع إسرائيل وكانوا ينتظرون تصفية حماس لأن وجود حماس ونجاحها يفتح شهية الإسلاميين في كل مكان من العالم العربي وهم مقموعون بشكل أو بآخر في جميع الأقطار العربية وأكيد أنهم حزنوا لأن قيادة حماس لم تصب بأذى وظلت صامدة.

لقد تنازل العرب عن فلسطين ووضعوا حركة فتح ومنظمة التحرير في خانة الاستسلام، فإسرائيل تضرب في الضفة الغربية وتعتقل من تشاء وبعض إخواننا الفلسطينيين يعانقون الإسرائيليين وهم فوق ذلك يهزؤون من صواريخ المقاومة والخلاصة أن العرب شطبوا كلمة المقاومة من قاموسهم ولازالوا ينتظرون ما تعطيهم إسرائيل من فتات من خلال مفاوضات لا تنتهي.

أعتقد أن إسرائيل انهزمت في عدوانها الأخير على غزة وهي خطوة نحو التعامل مع هذا الكيان بما يجب أن يتعامل معه، فإسرائيل الآن تفاوض وتطالب بهدنة ومستعدة لإطلاق سراح مئات الأسرى من بينهم شخصيات معروفة كمروان البرغوثي ورئيس البرلمان الفلسطيني وذلك مقابل الإفراج عن جندي إسرائيلي واحد، للأسف فإن إخواننا في فتح ومنظمة التحرير لا يريدون أن يفهموا أن أوسلو انتهت فهم لا يزالون متشبثين بالسراب.

أثناء العدوان برزت بعض الأقلام العربية التي أيدت صراحة العدوان الإسرائيلي إلى درجة أن وزارة الخارجية الإسرائيلية أدرجت مقالاتهم ضمن موقعها على الأنترنت، أذكر من بين هؤلاء فؤاد الهاشم وعبد الرحمان الراشد وطارق الحمي وغيرهم ما تعليقهم؟

هؤلاء هم لسان حال السلطة والصحافة العربية كلها دون استثناء رهينة بأيدي سلطات بلدانها، على كل أنا أفضل صراحة فؤاد الهاشم على نفاق البعض، الصراحة أفضلها على دموع التماسيح الكثيرة.

أضيف في هذا الباب أن الهوة بين حماس وفتح ليست هوة سلطة أو اقتسام غنيمة أو ريع إنما هي النظرة لمستقبل القضية الفلسطينية، فلسطين المقاومة أم فلسطين أوسلو، ومهما حاولت بعض الأطراف فلا يمكن إطلاقا رتق العلاقات بينهما.

لنعد إلى الجزائر، كيف تنظرون إلى العلاقات الجزائرية – الفرنسية في ظل مناداة البعض في الجزائر بتعويض ضحايا التجارب النووية إبان الحقبة الاستعمارية؟

أعتقد أن تحسن العلاقات بين فرنسا والجزائر واعتذار فرنسا للجزائر إذا ما تم، فإنه سيخدم حزب فرنسا عندنا، لأنه يكون قد أزال كل النوافذ

العقبات أمام فرنسة الجزائر، أنا شخصيا أدعو الله صباح مساء ألا تعتذر فرنسا وألا تعوض أحدا، لأن ذلك يعطي حجة لحزبها في الجزائر للقول بأننا أصبحنا إخوة.

هل يمكن أن تتصور أن مطار دولة ذات سيادة تسيره دولة مستعمرة لها سابقا؟ هل يعقل أن يسير شركة المياه فرنسيون وممكن أن يضعوا عقارا في هذا الماء لقطع دابر هذا النسل الذي يزعجهم؟ هل يعقل أن نضطر في كل مرة لإرسال أبنائنا للعلاج في فرنسا؟ وهل يعقل أن نكون أبناءنا ونجعلهم في خدمة الآخرين؟

نحن على أبواب استحقاق رئاسي في ظل دستور معدل لا يضع حدودا أمام تعدد التعهدات الرئاسية، ما موقفكم؟

أنا موقفي أعلنت عنه السنة الماضية وهو أن العهدة الثالثة أو الرابعة أو العاشرة لا تهم إذا ما توفرت الظروف اللازمة لانتخاب شفاف، نزيه وديمقراطي، يكون فيه الجميع سواء في كل المجالات ويكون الشعب قادرا على الاختيار الحر.

إن الذين يعترضون على العهدة الثالثة هم متخوفون وربما معذورون من انعدام ظروف طبيعية لانتخابات حرة، وعندما نرى تجنيد أحزاب التحالف لخدمة شخص واحد، يتسرب الشك الشديد الى النفس(قال عهدة وربي كبير) علما أن الرئيس الحالي قال أنا أترشح وعلى الشعب أن يختار.

في بداية الحوار ذكرتم جمعا من الكتاب زاروكم للاطمئنان عليكم، ألم يكن من بينهم ياسمينة خضرة مدير المركز الثقافي الجزائري بباريس؟

لا، لم يأت، على كل حال فإن الغائب بعذره، ولكن الواضح أن لــ "سي ياسمينة" موقف مني شخصيا، فهو كثيرا ما يذكر كتابا ثانويين ويتجاهلني كما أنه لا يعترف بي أصلا وهذه وجهة نظره، وبالمناسبة فقد برمجنا في الجاحظية محاضرة عبارة عن دراسة أكاديمية لرواية من رواياته وذلك يوم 23 فيفري المقبل وقد راسلناه في هذا الشأن ووجهنا إليه الدعوة فلم يجب، فإما أنه أحد خصوم الكتابة بالعربية وإما أنه أحد الأعداء التقليديين للشيوعيين وقد تكون له أحكام مسبقة عند الكثير من الكتاب خاصة وأن الرجل عسكري تربى على الضبط والربط وتنفيذ الأوامر، ومهما كان الأمر فإن للكتاب والأدباء أحيانا تصرفات شاذة.

هل من كلمة أخيرة نختم بها هذا الحوار؟

كلمتي الأخيرة ستكون عن الجاحظية التي تأسست في مثل هذه الظروف من عام 1989وبالتالي عمرها عشرون عاما وأتمنى أن أقيم احتفالات بهذه المناسبة يوم 25 جوان، تاريخ حصولنا على الاعتماد، فليس من السهل في بلد مثل الجزائر أن تتواصل جمعية عشرون سنة دون انقطاع.

على كل، إن لي أمل كبير بأن أكون في الجزائر في هذا الموعد، ذلك كل ما أتمناه، وعموما أنا أفكر في الجاحظية أكثر من تفكيري في نفسي.

قراءة في كتاب "الحبّ يدقّ أبواب المدارس" للأستاذ محمد نوار

بقلم/أ/ بشير خلف

الحب هو شعور جميل يملأ قلوبنا بالسعادة، إذ الحب هو الذي يعطينا السعادة فلا سعادة بدون حب. لماذا نحتاج إلى الحب؟

من خصوصيات الحب أنه يمنحنا سعادتين: سعادة لمّا، نُحب غيرنا، وسعادة لمّا نكون محبوبين.. الحب يعطينا الشعور بالأمان، بالطمأنينة، بالنقاء من الحقد والحسد والكبر بالثقة في النفس، والتقدير.

لا حياة من غير حب، ولا حب من غير صدق، وإحساس مرهف، وشعور طيّب نحو الأخر بكل ما نملك من قدرات للدفاع، أو الوقوف بجانب بعض، أو حتى بالدعاء الذي لا يكلفنا من أوقاتنا جهدا ولا وقتا. فلماذا نبخل على أنفسنا، وعلى أهلنا، وعلى أقاربنا، وعلى أصدقائنا وعلى بلدنا، وعلى مجتمعنا بهذا الحب الذي لو دخل في قلوب الناس لأصبحوا متكاتفين مع بعض، ونكون مثل الجسد الواحد الذي دعا إليه ديننا الحنيف.. الدين الإسلامي.

اعتبر الإسلام الحبّ قيمة عليا في رسالته، وهدفا ساميا من أهدافه يسعى بشتى الوسائل الشرعية المُتاحة لتحقيقه لدى الفرد والجماعة، وغرسه وتكوينه في النفس البشرية، وإشاعته في المجتمع، وبناء الحياة بواسطته على أساس المودّة واللطف، واللين والرقة.

ونعرف قيمة الحبّ من خلال تعريف الإسلام للحبّ الذي هو حبّ الله أوّلا، وحبّ رسوله ثانيا، وحبّ الخير، وحبّ الإنسان، وحبّ الوطن، وحبّ الحياة.

والإنسان كما هو عقل وإرادة، هو مشاعر وعواطف ووجدان، وهو نفس وروحٌ.. هو جسدٌ وأجهزة وأعضاء تعمل وفق قوانين بيولوجية وفسيولوجية، مثلما الحبّ حالة نفسية وعاطفية تنبع من أعماق الإنسان لتمنحه السعادة، والهناء، والرّضا، والتوافق مع الموجودات والوجود في شموليته.

من هذه المشاعر والعواطف الإنسانية الراقية يتعدّى الحبُّ المفهومَ الضيّقَ لِما هو متعارفٌ عليه عند أغلبية الناس إلى فضاءات رحبة:

حبّ الله، حبّ رسوله (ص)، حبُّ الملائكة، حبّ جميع الرسل والأنبياء، حبُّ الزوجة والأبناء، حبّ العدل والحقّ، حبّ الفضيلة، حبّ الخير، حبّ الأعمال الصالحة والمفيدة، حبّ الحاكم العادل، حبّ الوطن ومسقط الرأس، حبّ الحاكم للأمة والسعر على سعادتها وراحتها، حبّ الأرحام، حبّ الناس، حبّ الجمال، حبّ الطبيعة، حبّ البيئة، حبّ المعرفة والعلم، حبّ الجهد المخلص، حبّ إتقان العمل، حبّ العاملين الذين أبدعوا وأفادوا الإنسانية في شتّى المجالات.. ومن حبّ الله ورسوله يبدأ الحبّ في الإسلام الذي يشمل الوجود الإنساني كلّه، والقرآن الكريم وضّح هذه الحقيقة الجوهرية في الآية الكريمة:

« قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللهُ »(آل عمران/31)

في إطار هذه القيمة الإنسانية السامية.. قيمة الحب في أسمى صُوره، صدر حديثا للكاتب الجزائري، المربّي القدير الأستاذ نوار محمد

كتابه الثالث بعد كتابيْه اللذين صدرا من قبل: كتاب الأهداف الإجرائية، وكتاب ثقافة الضحك.

عنوان الكتاب الجديد: الحبّ يدقّ أبواب المدارس.. يتكوّن الكتاب من 247 صفحة من الحجم المتوسط. نشـرُ مكتبة البصائر بمدينة الوادي بالجزائر. منذ البداية يُوحي غلاف الكتاب إلى أنه كتابٌ تربوي في المقام الأول من خلال صورة الأستاذ في أعلى الغلاف، وهو يمسك بيدٍ وردة جميلة ترمز للحبّ، وباليد الأخرى وثيقة يقرأها بدقة وتركيز.. رمز للمعرفة ونشرها. بوسط الغلاف طفلٌ صغير يشعّ حيوية وبراءة يقف بمحاذاة باب المدرسة.. متحفز ومتشوّق ومتطلّع لما وراء هذا الباب المغلق، وكأنه يقول للأستاذ: أنا طوْع يديك كي تروي ضمئي للعلم والمعرفة، واكتشاف الحياة وحبّها، وتعلّم أصول الحبّ، والمودّة في هذا الفضاء الرحب.. وراء الباب المغلق الذي أنتظر فتحه بشوق.

كما أن عنوان الكتاب: الحبّ يدقّ أبواب المدارس هو عنوان ربّما يفهمه بعض المتسرّعين على أنه وصفٌ لـــما آلت إليه أوضاع مدارسنا من انحلال، وتفشّي الحبّ بالمفهوم الغوغائي، أو أن هذا الكتاب بمثابة إنذار خطير للأولياء، وأولي أمر التربية والتعليم، والحقيقة أن من يطّلع على مضمون الكتاب ولو من خلال عناوين المواضيع سيكون له رأيٌ آخر بالتأكيد..

إن الإهداء الذي خصّ به الكاتبُ والده المرحوم، والأبناء، وجميع المربّين والمربّيات، وكافة المهتمّين بالتربية والتعليم ليدلّ على أن الكتاب هو وثيقة تربوية مرجعية هامّة.. الكاتب نوار يخص أيضا إهداءه لكلّ من يدْعون إلى المحبّة في كلّ الأزمنة، ولكلّ الذين يروّضون أنفسهم على الرّقة والسماحة، والدّماثة واللين في معاملة الغير وبخاصّة الأطفال.. من هذا الإهداء يستشفّ القارئ الفطن أنّ الكتاب يدعو إلى نشـر المحبّة، والسماحة، والرفق.

بعد المقدّمة التي يلفت الكاتب في بدايتها النظر إلى أن كلمة " الحب " لا تزال تشكل ـــ طابو ـــ في مجتمعنا، حيث ترسم علامة استفهام لدى أغلبية أفراد المجتمع، ومفهومها دوما مرتبطٌ بالغريزة الجنسية، والشهوة الغير المقننة.. ومن ثمّة " الحبّ " مُدانـــا أولا وأخيرا لأنه يقترن بالذنب والفعل المخلّ بالحياء، ممّا يؤدّي إلى نفيه من مجال الوعي، رغـم أنه حاضرٌ وباعتراف الجميع الغير المعلن باللاوعي، وبالتالي هذا الإنكار يشكل حاجزا نفسيا لدى أغلبيتنا في تعاملنا الحياتي.

إن الكاتب حاول بهدوء أن يزيل هذا الحاجز النفسي من الأذهان من ناحية، وأن يُظهر حقيقة الحبّ في أصحّ مفاهيمه، وفي أجمل صوره من ناحية أخرى.. بعد هذه المقدمة الجميلة التي تفتح شهيّة القارئ للولوج في فضاء الحب مع صفحات الكتاب التي تتضمّن مواضيع غير أكاديمية، وغير عصيّة على فهْم القارئ العادي الذي يراها مواضيع تخاطب وجدانه، وتحرّك مشاعره الإنسانية السامية كي يشعر برسالته في الاقتناع أولا بضرورة المحبّة والود، والسماحة واللين في حياتنا، وبضرورة نشرها والعمل بها كسلوك إنساني راقٍ، ووسيلة حضارية راقية.

إن الكاتب نوّار محمد من تجربة حياتية ثريّة، وممارسة ميدانية في ميدان التربية والتعليم فاقت الأربعين سنة مدرسا، ومكوّنا، وموجها، ومسؤولا، وبمشاعر الأب والجدّ استطاع بحنكة أن يصبّ هذه التجارب الثرية، والتي تغذيها معرفة عامة واسعة متجدّدة باستمرار، ومعرفة متخصصة في كتابه هذا الذي نستخلص من عناوين مواضيعه ثلاثة مناحيَ إمّـــا هي:

1 ــ إدانة صريحة لممارسات تربوية غير سليمة، سائدة في مجتمعنا. 2 ــ دعوة لِفَهْم الحبّ في إطاره الصحيح. 3 ــ وضع قواعد سلوكية لممارسة سلوكات قوامها الحبّ الشامل في كل مناحي الحياة الإنسانية.

من عناوين المنحى الأول:

ــ واقع تربوي واجتماعي بلا حُبٍّ.

ــ الهيمنة الثلاثية السائدة في حياتنا فيما بيننا، ومع أبنائنا:(العنف، التسلط، القوّة).

ــ الأمية العاطفية.

ــ كمية الحبّ في الأسرة هل هي كافية؟

ــ أمّي لا تبوح بالحبّ.

ــ الحبّ في قفص الاتهام.

من عناوين المنحى الثاني:

- ما هو الحبّ؟
- الحبُّ كقيمة.
- حبٌّ بلا شروط.
- الحبّ في البُنية التحتية للتربية.
- التربية والحبّ.
- عاطفة الحبّ.
- الحبّ في الإسلام، ثقافة الحبّ، لغة الحنوّ والحبّ، الإعراب عن المحبّة.
- القدرة على الحبّ.

ومن عناوين المنحى الثالث والأخير:

ــ التوظيف العاطفي السليم.

ــ فن توزيع الحب بين الأبناء.

ــ حبّ الوطن، الحضارة والحب، صناعة الحب، كسّروا العِصِيّ.

ــ الحب والحوار في تربية الأطفال، الحبّ في الوسط المدرسي، دوام الحب في المدرسة كيف يتحقق؟

ــ التربية بالمداعبة، الحبّ في مجال العمل، سرّ النجاح مع الحبّ، المربي المحبوب.

ــ المعلم الجيد أهمّ من التكنولوجيا، الصفات التي تتوفر في المعلم الناجح.

ــ فن تشخيص مشكلات التلاميذ، كيف تجعل لسانك حلوا؟

ــ مقوّمات قابلة للتطبيق، عيد الحب، الحب الأفلاطوني، همسة في أذن المربّي.

فضلا عن الخبرة الميدانية والمعرفة الواسعة المتجددة للكاتب محمد نوار كما أشرنا سلفا، فإنه استعان بمراجع قيمة فاق عددها الثلاثين.. كتابٌ قيّمٌ في مواضيعه، وفي طريقة التناول لها وتقديمها للقارئ الكريم.. كلّ ذلك بأسلوب سلس جميل، وبلغة عذبة لا هي بالبساطة السائبة، ولا هي بالعصية المُمْتَنعة.

نختم هذه القراءة بما جاء على لسان الكاتب ممّا ورد في الصفحة الأخيرة من غلاف الكتاب: ... كلنا نربّي، ولكن كي نربي؟ ومن منا يربّي في الاتجاه الصحيح.. أين الحبّ؟ هل نستطيع أن نربي الحب؟ أين ثقافة الحبّ؟ ثقافة الحب عندنا أسيرة ومحاصرة بمفاهيم حوّلتها الأذهان إلى ممنوعات، ومحرّمات، وطابوهات، واقتصرت على الصلة الخاصة بين الرجل والمرأة.

متى يختفي العنف والتسلّط من الأسرة والمجتمع والمدرسة؟ ومتى تعمّ التربية بالحب، وتزول الأمية العاطفية، وتسود ثقافة الحب التي تجمع بين ثقافة العقل والقلب.

المثقف في هذا الزمن الصعب مطالبٌ بأن يعرف " الحبّ " ككلمة، ولغة، ومفهوم، وقيمة، وسلوك، واتجاه، ورسالة، وثقافة، وفن حياة، وفن احترام الآخر، وعاطفة، وعلاج، وتربية وتعليم، وإعداد للإنسان.

... إن الكراهية لا تنتهي قط بكراهية أخرى.. إنها تنتهي بالحب وحده. الحبّ مثل الزهرة لا تنبت أبدا في الظلام، ولا في البيئة الملوّثة.

دراسات ما بعد الصهيونية في إسرائيل*

تركز هذه المقالة على مابعد-الصهيونية بما هي المقابل للخطاب المهيمن حالياً في إسرائيل. وهدف هذه المقالة هو وصف طرق أداء ما بعد- الصهيونية. بما هي إطار عام يواجه الإتجاهات المهيمنة في إسرائيل المعاصرة. نقدم هنا تحليلاً ومسحاً موسعين لما بعد- الصهيونية، على النحو التالي: (1) مراجعة تاريخ مفهوم "ما بعد-الصهيونية" منذ ظهورها عام 1993، إضافة إلى مراجعة إستعادية لمنابعها (2) تسليط الضوء على تجليات ثقافة ما بعد- الصهيونية، (3) تحليل أربع نظريات مختلفة لما بعد -الصهيونية: وهي مابعد-قومية، ما بعد-حداثية، ما بعد- استعمارية، وما بعد-ماركسية، (4) التعرض لبعض الجدل الإيديولوجي المتعلق بما بعد- الصهيونية، و (5) تقييم دولة ما بعد- الصهيونية في منتصف سنوات ال 2000، واستشراف لملامحها في المستقبل.

(1) مابعد-الصهيونية: تواريخها ومعانيها المتشعبة

دخل مصطلح ما بعد-الصهيونية إلى الخطاب العام للمرة الأولى في أعقاب طباعة كتاب المجتمع الإسرائيلي: منظورات انتقادية (رام 1993). اشتمل هذا الكتاب على الدعوة إلى المبادرة لتأسيس "علم اجتماع ما بعد- صهيوني". هدفت الأجندة الجديدة إلى تناول "الاختلاف بين المتساوين" وبالأحرى، كما هو دارج في الأجندة القديمة، " هوية اللامتساوين' (أو ، بالتصورات الأميركية، من "البوتقة" إلى "صحن السلطة"). كان الكتاب قد أنهي رسمياً في 13 أيلول 1993، وهو نفس اليوم الذي وُقع فيه اتفاق أوسلو بين إسرائيل وبين منظمة التحرير الفلسطينية في أروقة البيت الأبيض. وإذا كان لا بد لما بعد-الصهيونية من تاريخ ميلاد، فقد كان ذلك التاريخ. من المؤكد أن هناك بعض التداخل بين ما بعد-الصهيونية وبين عملية أوسلو. وقد يعتبر البعض أن الانهيار اللاحق لعملية أوسلو هو سبب في تقويض ما بعد -الصهيونية. ومن جهة ثانية، قد يعتبر آخرون "أوسلو" (بمعزل عن التفاصيل) بأنها مجرد بداية فصل طويل لتغير بنيوي ينتهي بالانفصال إلى دولتين، وهو الأمر الذي رغم ما تعرض له من الإعاقات وضريبة الدم، فإنه ما زال ماضٍ في طريقه. من هذه الزاوية، قد يكون هناك مستقبلاً ينتظر ما بعد- الصهيونية.

رغم أن مفهوم ما بعد- الصهيونية دخل الخطاب العام عام 1993، إلا أنه كان قد لمس من قبل بعض الأسلاف من المثقفين. وأحدهم هو الفيلسوف مناحيم برنكر، الذي صاغ عام 1986 مصطلحاً موازياً بالعبرية - "تيكوفا بيتار زيونيست" (فترة ما بعد الصهيونية) (برنكر 1986). ومع أن كلمة "بيتار" تُترجم في الغالب بأنها "ما بعد"، فإن الاستخدام العبري يشير إلى نقص في الإشارة أو التلميح إلى ما بعد- الصهيونية في ذلك الوقت، وهي المسألة التي لم يتم تحولها بشكل راديكالي إلا بعد بضع سنوات لاحقة. وهناك تبشير مبكر آخر أنتجه عالم الاجتماع إريك كوهين، الذي استخدم المصطلح بشكل واضح في محاضرة قدمها عام 1989، والتي لم تجد طريقها إلى النشر إلا عام 1995 (كوهين 1995). وهناك مبشرون آخرون بما بعد- الصهيونية منهم الناقد الثقافي بوعز عفرون، والفيلسوف يوسف أجاسي. ورغم أن أياً منهما لم يستخدم المصطلح، فإن

كليهما تناولا قضية "الأمة الإسرائيلية"، ارتكازاً على المواطنة المشتركة والتاريخ المحلي، والتي تختلف عن الدارج "مصير Community–الجماعة" للشعب اليهودي" (عفرون 1995، أجاسي 1999، وقد أشار الأخير كذلك إلى هيلل كوك، على أنه أول من أوحى بالقومية الإسرائيلية).

إن أحد الآباء الروحيين لما بعد–الصهيونية هو المعلق الصحفي الراديكالي أوري أفنيري. لقد جادل أفنيري مؤخراً أنه كان قد استخدم المصطلح عام 1976، ليصف شكلاً جديداً من الوطنية الإسرائيلية، في تمييز لها عن الانتماء التقليدي لليهودية. وكان قد أصدر عام 1968 كتاباً بالإنجليزية عنوانه إسرائيل بلا صهاينة (أفنيري 1968). يتلافى العنوان العبري للكتاب اللغة الصدامية والذي كان حرب الستة أيام (أفنيري 1968). وبغض النظر فيما إذا استعمل مصطلح ما بعد–الصهيونية بشكل محدد أم لا، فإن أفنيري وآخرون كذلك في الحركة "الكنعانية" ولاحقاً في الحركة السامية، قد سلّموا أو ورّثوا لخطاب ما بعد–الصهيونية التمييز ما بين "أمة إسرائيلية" مكوّنة من الإسرائيليين الأصلانيين (أو العبريين – كما أُعتيد أن يُسمّوا في الزمن المبكر). ويهود الشتات.

هناك تمييزٌ واحدٌ بين هذا وما بعد–الصهيونية، ولو أن الكنعانية" السامية" قد فسرت القومية الجديدة بصيغة " خشنة " أصلية قديمة للأمة الإسرائيلية، في حين أن التفسير المعاصر لما بعد–الصهيونية للأسرلة هو بالأحرى تفسير "ناعم" هو ما بعد–قومي، مدني أو بطريقة دستورية.

وجد البعض أصول المابعد–صهيونية في المدخل الأكثر عراقة للضد–صهيونية والذي في فترة ما قبل الدولة كان قد استخدم من قبل الدوائر الشيوعية (هذا دون أن نذكر العرب ألْ ضَد– الصهيونية)، ومنذ ستينيات القرن العشرين، على يد المجموعة الانشقاقية (المعترضة–) من حركة متسبين.

يشير البعض إلى هذا الأصل المفترض بهدف لوم أو تقريع الأجندة التي يبدو أنها خفية لما بعد–الصهيونية (أهرونسون 1997)، بينما يشير البعض الآخر إلى ذلك بهدف الحصول على اعتراف من الأسلاف، وفي بعض الأحيان نقد المضمون "الناعم" لِ أل "ما بعد" مقارنة مع الكلمة الأصلية لموقف أل "ضد" (إيرليخ 2003). وحتى مثل هذه المماثلة، فهي تخفي التمييز بين أل "ما بعد" وبين أل "ضد" . فمصطلح ألْ ضد–صهيونية، يمكن أن يؤخذ بشكل واسع على أنه اعتراض على كيان دولة إسرائيل على نحو ما؛في حين أن ما بعد–الصهيونية هو نقد من الداخل لهذه الدولة نفسها. ورغم هذا التوصيف، فمن الصواب المحاججة بأن مكونات ما بعد– الصهيونية هي موجودة ضمناً في المدخل الضد–صهيونية (يوفال ديفيس 1977، أور 1994، وخاصة الفصل المتعلق ب بالأسرلة، ص 44–52).

من مدخل مناقض تماماً، فما إن أصبح مصطلح ما بعد–الصهيونية دارج الاستعمال، حتى نسب البعض جذوره أو ردّها إلى "مؤسسي الدولة". وليس أبرز المرشحين الذين ذُكروا في هذا الصدد كسلف محتمل لما بعد–الصهيونية إلا ثيودور هرتسل نفسه (أليويم–درور 1997، سيجيف 1996). أما المرشح الآخر لأبوة هذا المصطلح، وهو ليس أقل قدراً ولا إثارة للدهشة، هو ديفيد بن غوريون، الذي ورد ذكره في هذا من قبل عدد من المؤرخين لم يقتصروا على أنيتا شابيرو، ويوسف جورني (شابيرو 1977: 227–231، جورني 2003 : 457---459). وهناك الذين عرّفوا ما بعد–الصهيونية باعتبارها "صهيونية حقيقية" (ألوني 1997). هناك شخصيتان رمزيتان من التاريخ

المبكر للصهيونية، وهما الناقد الثقافي آشر جنزبورغ المشهور ب آحاد هاعام، والمؤلف يوسف حايم برنر، الذي قُرئ على أنه ما بعد-صهيوني (شيختر 2004). كما يُشار إلى حنا أرندت باعتبارها من المبكرين في مابعد-الصهيونية (زيمرمان 2001).
وبمرور الزمن، فإن سلسلة كاملة من المعاني كانت مرتبطة بمصطلح ما بعد-الصهيونية. وأحدها هو ذلك المتفرع عنها تحت اسم نَسَوية ما بعد-صهيونية. إن مارشا فريدمان هي إحدى "أمهات" النسوية الإسرائيلية، وهي تعتبر ما بعد-الصهيونية بمثابة إدخال مرحّب به لبعدٍ نسويٍّ في الثقافة الإسرائيلية، التي كان مسيطرٌ عليها ذكورياً (فريدمان 1998). في هذا الصدد، فإن عالمة الاجتماع حنا هيرتصوغ تجادل بأن ما بعد-الصهيونية هي عملية "تحضير -من حضارة" للمجتمع الإسرائيلي، الذي هو في الغالب منسجم مع مهمة الحركات النسوية، لتقويض المسارب الذكورية - القومية- التسليحية والتي تشكل ضربات ذات أثر استثنائي للمجتمع الإسرائيلي. (هيرتسوغ 2003)

وأحد فروع ما بعد-الصهيونية هو ما بعد - الصهيونية في الشتات. ففي حين أن ما بعد-الصهيونية يُماثِل في العادة مع "لا - تهويد" إسرائيل (في سياق دستورها، بحيث لا يتم خلط ذلك مع "اللا-يهودية" بمعنى استثناء اليهود)
وفي هذا الصدد اكتشف بعض المثقفين اليهود فرصة للدعوة إلى لا أسرلة الجماعات اليهودية، مثلا، استبدال دور إسرائيل في مركز الحياة اليهودية، وتوليد تعددية محلية لهويات يهودية. وعليه، قد ينزاح التركيز عن منحى "التنوير الجديد" أو التعددية الثقافية (نيمني 2003) إلى ما بعد- تنويري" روحانية (ليرنر1998). وعليه، فإن العودة المبدئية إلى يهودية الشتات، ورائدها راز كروكستين (1993-4)، ودانيال وجوناثان بويارين (1994)، وجور زئيف (2004) وآخرون، هو سيف ذي حدين. ففي حين أن حداً واحداً يمكن أن يحرر اليهودية من الصهيونية، ويُبيّن السبيل للصهيونية، فإن الحد الآخر يمكن أن يُقحم القومية ثانية من الشُبَّاك، في شكل يهودية تكاملية – التي هي بالضبط صهيونية جديدة (وعليه، فإن ما بعد الصهيونية بهذا المعنى مرحب بها من قبل المتحدثين باسم كتلة المخلصين/المؤمنين، انظر نوعام 1996. وبشأن نقدٍ على وجهة النظر الشتاتية، أنظر بيليد 1994). وهذا قد يحركنا باتجاه تحوير أكثر غرابة في معنى ما بعد-الصهيونية—وهو تماثلها مع عقائد الأصولية القومية لكتلة المؤمنين والأشكال السياسية الأخرى لليهودية (مثلا كاربل 2003). إنها غريبة، لأنه حسب اللغة الدارجة فإن ما بعد-الصهيونية متماشية مع اليسار العلماني اللا قومي، وحتى في هذه الحالة فإن المصطلح يتقبل معنى عقيدة الجناح اليميني ويخدم كبديل إثني-أصولي للبرالية اليسارية الصهيونية (هذا ما صاغه المؤرخ زئيف سترنهل "ما بعد-صهيونية المستوطنين" (سترنهل 2003)
لا شك أن كلاً من اليمين واليسار يستخدم ما بعد- الصهيونية كاصطلاح ازدرائي ضد من يجادل أيًّا منهما. ففي الجانب اليميني من الطيف، فإن يورام هازوني، وهو أيديولوجي محافظي جديد، هو صاحب فرضية أن ما بعد-الصهيونية تعود إلى الوراء وتذهب في العمق إلى أطروحات بروفيسورات الجامعة العبرية والمثقفين اللبراليين-اليساريين في إسرائيل.
ويرتكز هذا الزعم على المدخل الخلاصي لهذا الفريق وبحثه عن مساومة أو حتى تعاون بين اليهود والعرب في فلسطين (حازوني 2001). وفي الجانب اليساري للطيف، يوسي بيلين،

القيادي في "معسكر السلام"، الذي يأخذ على البرنامج التوسعي لإسرائيل الكبرى الذي يتبناه الليكود بأنه ما بعد-صهيوني، يرتكز على المحاججة بأن هذا البرنامج سوف يخلق أكثرية لا يهودية.

أبعد من هذا، فإن المؤرخ داني جوتوين يعتبر حازوني نفسه بمثابة ما بعد-صهيوني، بمعنى أن الأخير يعارض مختلف أشكال الجماعية اليهودية (جوتوين 2003). ومن اتجاه آخر، هناك كاتب آخر يأخذ على ما بعد-الصهيونية باعتبارها الدفاع الأفضل عن الصهيونية، من خلال نشر مفهوم "صهيونية ناعمة" بمظهر ما بعد-صهيونية (بوجر 1996).

بهذا التفسير أو ذاك، من الصعب أن نجد اليوم أي نقاش جدي حول دولة إسرائيل أو الهوية الإسرائيلية، يوفر متسعاً للمراوغة أمام تحدي ما بعد-الصهيونية، بقصد أو عن غير قصد (انظر على سبيل المثال رافيزكي 1997، إيزنشطاط 2004، سيلج 2004، بن رفائيل 2001).

(2)ما بعد-الصهيونية: تجلياتها في الثقافة الإسرائيلية

ولكن، ما هي ما بعد- الصهيونية؟ واضح أنه من النقاش المدرج أعلاه عدم وجود تعريف واحد مقبول لها على الجميع. وعليه، فإنه إما أن نحاول صياغة تعريف "صحيح" للمصطلح، أو يكون هدفنا هنا هو تفريغ أو فك وضعه ومدلوله الإستطرادي المتحول. إن تقديراً صحافياً لما بعد-الصهيونية هو بمثابة مؤشر على المعنى الذي يحمله المصطلح في العادة في الخطاب العام: " ما بعد -الصهيونية هي مدرسة فكرية تعترف بمشروعية الصهيونية بما هي حركة قومية لليهود، بل هي تشير إلى تاريخ محدد، باعتباره خطاً أو علامة فارقة، التي من عندها وما بعد، قامت الصهيونية بصياغة أو نحت دورها التاريخي ، أو خسرت مشروعيتها بسبب من أخطاء ارتكبتها بنفسها ضد آخرين (ليس ضد العرب فقط، وإنما أيضاً، بحق يهود أوروبا، الناجين من المحرقة، متحدثي البيدش، اليهود الشرقيين، اليهود الأرثوذكس، النساء). لقد تم من هذا المنظور، الوصول إلى استنتاج سياسي، يتوجب بمقتضاه على دولة إسرائيل إسقاط مكوناتها الصهيونية، التي هي الأساس لطبيعتها اليهودية، نظراً لأنها تشكل حاجزاً يمنع تحولها إلى دولة ديمقراطية" (ليفنه 2001:20).

بحلول عام 1998 تكون إسرائيل قد أكملت يوبيلها الذهبي، وأصبحت ما بعد-الصهيونية محوراً رئيسياً تمحورت حوله الإنجازات والإخفاقات السابقة للدولة وملامح المستقبل. وما بين السنوات 1994 و 1998، فإن الصحافة القومية للدولة كانت تنشر ما معدله موضوعين عن ما بعد-الصهيونية أسبوعياً (جولدبيرجر 2002:53). لعل الناقلة الرئيسية لهذه المطبوعات هي صحيفة هآرتس، التي كانت حصتها 90 بالمئة من المواد، وحتى بشكل مكثف بين حين وآخر. وهذا أدى إلى تقوية الشعور أنه خلال التسعينيات من القرن العشرين غدت ما بعد-الصهيونية واحدة من أكثر القضايا المتداولة بين مثقفي الجمهور الإسرائيلي (فالكثير من المواد الصحفية عن الجدل بشأن ما بعد الصهيونية، مع تركيز على المحرقة، متوفرة بغزارة لدى ميخمان 1996).

نظر بعض المراقبين الأجانب إلى إسرائيل في يوبيلها الذهبي أيضاً من منظور ما بعد صهيوني. فعلى سبيل المثال، فإن المجلة البريطانية المعتبرة الإيكونوميست، قد عنونت ملحقاً لها كُرِّس لإسرائيل في يوبيلها الخمسين وحمل عنوان "بعد الصهيونية" (الإيكونوميست 1998). وكان تقدير هذه المجلة أنه في أعقاب

نجاح الصهيونية في بناء دولة قوية واقتصاد قابل للحياة، فإن الصهيونية لم يعد في وسعها أن تخدم كصرخة تجميع مناسبة للوقت الحالي. فالكثير من الإسرائيليين، وحتى الصهاينة المتعصبين أخذوا يشعرون أن آفاق الصهيونية لم تعد مناسبة للمجتمع الحديث، وهم يرغبون في "التقدم إلى الأمام" حتى لو وجدوا أنه من الصعب إنارة الإتجاه. يمكنني المجازفة بالقول، أن ما بعد-الصهيونية بالنسبة للكثير من هؤلاء تقدم إطاراً مفاهيمياً لما يعتبر في هذا الصدد، أي وجود الملحق، "تقدماً إلى الأمام". وبما هو تجلٍّ لهذه الوضعية الجديدة، فإن الملحق يشير إلى تحول كبير في الثقافة السياسية لإسرائيل: بروز شرخ في الهوية في أعقاب الانشقاقات الأيديولوجية في السابق. وفي مناقشتها لإسرائيل، فإن المجلة تستخدم مصطلحات أخرى مثل "هويات- مركّبة تجمعها وصلات (المقصود الشحطة التي تتوسط بين كلمتين تعبيراً عن ترابطهما كأن تقول "الإثنية-اليهودية)، و "أمة من القبائل". وكما حصل حديثاً، فإن توني جُدت، المؤرخ من نيويورك قد جذب الكثير من الإنتباه، بمحاججته في روحية ما بعد-الصهيونية بأن القومية الإثنية-اليهودية الإسرائيلية هي مفارقة تاريخية، وبأن حل الدولتين (إسرائيل وفلسطين) غير قابل للحياة، وأنه بناء على ذلك، فإن دولة ثنائية القومية لا بد من أخذها جداً بالإعتبار (جُدت 2003).

إن ما بعد-الصهيونية هو عنوان لعدد متزايد من الأعمال الدراسية، فبعضها يفضّلها، وأخرى لا توافق عليها. يمكن للمرء الحديث في هذا المجال عن الإنتعاش الحديث العهد "لرفوف الكتب المحتوية على ما بعد-الصهيونية"، وحتى لو كانت صغيرة من حيث الكمية، مقارنة مع الكمّ الأكبر من "رفوف الكتب اليهودية"، التي تنتشر في إسرائيل في نفس الوقت بدعم مباشر أو غير مباشر من الصهيونية الجديدة.

لقد ظهرت كتبٌ عديدة بالإنجليزية مؤخراً تحمل مفهوم ما بعد-الصهيونية في عناوينها. ولعل الأكثر واقعية منها هو كتاب لورنس سلبريشتين مناظرة ما بعد- الصهيونية (1998).ومن بين الآخرين الذين عالجوا الموضوع فيرهر 1998، سيجف 2003 و نيمني (إعداد)(2003). وهناك العديد من الكتب الأخرى التي، وإن لم تذكر ما بعد-الصهيونية في مقدمة عناوينها، فإنها رغم ذلك متعلقة بالموضوعات الرئيسية لما بعد-الصهيونية (ومن بينهم كيمرلنغ 2001، و شافير وبيليد 2002، كيمب، ثومان، رام و يفتحيل (إعداد)(2004). كما أنه في كثير من الجامعات على مستوى العالم بأسره هناك اليوم أبحاثٌ من منظور ما بعد -الصهيونية أو عن "ما بعد-الصهيونية " نفسها. (مثلا فيلدت 2004).

تجدر الإشارة إلى أن العديد من المجلدات التي تؤرخ لإسرائيل كان سبب انطلاقتها المناظرات المتعلقة بما بعد-الصهيونية، كما أنها مليئة بفصول عن "ما بعد- الصهيونية".(من المميز بين هذه الكتب بالعبرية، فايتس 1997، جينوسار وباريلي (إعداد) 1996، وبالإنجليزية، أ.شابيرا و د. جي بنسلر (إعداد) 2003).

كما أن عدداً من المجلات البحثية قد نشرت أعداداً خُصصت لما بعد-الصهيونية ومتعلقة بها جداً، أو تنشر بشكل متواصل في هذا العنوان (مثلاً، تاريخ وذاكرة، واستجابة، وكونستيليشن، وتيكون، وملتقى الدراسات الإسرائيلية، وبالعبرية

(e.g., History & Memory; Response; Constellations; Tikkun;

Israel Studies Forum; and in Hebrew, Alpayim).
فمجلة دراسات إسرائيلية، تخصص قسماً "للديالكتيك الصهيوني" والذي ربما يمكن عنونته ب "ديالكتيك ما بعد-الصهيونية".

لعل الملتقى الأكثر أهمية لفكر ما بعد-الصهيونية هي المجلة العبرية "ثيوريا يو-بيكورت (النظرية والنقد). فبالإضافة إلى أجندتها العريضة المابعد-صهيونية وما بعد حداثية في الثقافة الإسرائيلية، فإن المجلة قد نشرت مجلداً خاصاً ووافياً عن "اللحظات الحرجة" في الثقافة الإسرائيلية، بعنوان خمسون إلى ثمانية-وأربعون: لحظات حرجة (اوفير 1999). كما أن مجلة هاجار هي كذلك ما بعد-حداثية في توجهاتها.

أضف أن مخرجات المنشورات المضادة ل "ما بعد-الصهيونية " قد تزايدت مؤخراً. فقد نشرت مختارات لهذا الأدب في العبرية تحت عنوان إجابة لزميل ما بعد-صهيوني (فيرلنغ 2003)، وكتاب آخر طبع بالإنجليزية - إسرائيل والمابعد-صهاينة: أمة في خطر (ساهاران 2003). وتنشر المجلة القومية النيو-صهيونية ناتيف (منشورات مركاز أريل) بشكل منتظم تعليقات ضد-مابعد-صهيونية (أنظر فهرست ناتيف 2004، تحت عنوان ما بعد- صهيونية/ كره الذات/اليسار والإعلام). وينسحب الأمر نفسه على مجلة تخيلت ال نيو-صهيونية/ نيو-لبرالية (التي تُطبع بالإنجليزية ك Azure).

إضافة إلى المناقشات الواضحة والمعلنة حول ما بعد-الصهيونية كاتجاه أيديولوجي وثقافي، فإن الملاحظات تبرهن أن ما بعد-الصهيونية قد أصبح ثابتاً في الثقافة الإسرائيلية على مختلف المستويات، من مستوى اللغة اليومية، وصولاً إلى مستوى الكتابة التاريخية، إلى مستوى محلّفي المحاكم العليا. إن نشر وتعميم مواقف ومجادلات ما بعد-الصهيونية في الثقافة الإسرائيلية قد غدا معمّماً لدرجة أنه في إطار أحداث اليوبيل الفضي قدمت قناة التلفاز العام سلسلة من – Tekuma—الذي كان يعتبر بروْحِهِ، لدى الكثيرين بمثابة تخريب وما بعد-صهيوني (بابي 1997، فيشر 2000، فيلدت 2004). لقد غدت ما بعد-الصهيونية ثابتاً في اللغة اليومية العبرية الدارجة، وتستخدم لوصف أعمال الفن، ونماذج الثقافة أو السياسات التي تتجاوز الإملاءات والميول الصهيونية القديمة. لعل بعض المقتطفات من الصحافة اليومية كافية لتقديم أمثلة على هذا: فالفيلم زواج متأخر، الذي يتعامل مع المهاجرين إلى إسرائيل، وُصف بأنه "ما بعد-صهيوني" (دوفيفاني 2000).، كما أن برنامجاً لفريق (سنيك فِشْ) قد وُصف بأنه ما بعد صهيوني أو حتى ما بعد- ما بعد-صهيوني " (فولك 2004)، كما أن خطة إقامة "متحف نووي" للتسلية في ديمونا قد وصفت على أنها رد فعل ما بعد-صهيوني على البطولة الصهيونية" زاندبرغ (2003)، كما أن المغنية المشهورة دانا انترنشنال قد أشهرت بهدف أن تمثل رسالة ما بعد-صهيونية (جروس 2003: 230). كما أن قرار مدّعي عام الدولة بأن صندوق إسرائيل القومي سوف لن يستثني العرب حينما يبيع الأرض قد وُصف بأنه ما بعد-صهيوني (أوز و باركات 2005).

وفي المجال الأكاديمي، تضمنت دراسات ما بعد ــ الصهيونية دراسة لعالمي الإجتماع لويس رونيجر ومايكل فيجي، عن " ثقافة فريير Freier culture ". ومفردة فريير تُترجم بقصد تهمة الحماقة أو الجنون، وتتعلق الدراسة بالإستعمال الدارج بين الإسرائيليين "أنا لست مصاصاً". وحسب تفسير المؤلفَيْن، فإن

هذه المجموعة المتزامنة من الأعراض (سندروم) هي تعبير عن ثقافة إسرائيلية مابعد – صهيونية. يحل فيها التأكيد على الذات الفردية والأنانية محل التمسك بالأيديولوجيا الجمعية ،الوحدة الوطنية والتضحية (رونيجر وفيجي 1992).

يقدم فيجي في دراسة أخرى دراسة مقارنة للمخيال السياسي للحركتين الأكثر نفوذاً سياسياً في إسرائيل منذ السبعينيات من القرن العشرين—الكتلة اليمينية كتلة الإيمان Gush Emunim ، والحركة اليسارية اللبرالية السلام الآن (Shalom Achshav). وقد ظهر من هذه الدراسة أن الفرضيات البرجماتية والنفعية لحركة السلام الآن في ما يخص التاريخ، والإقليمية والهوية (في مواجهة الفرضيات الأسطورية الرومانسية لكتلة المؤمنين) هي بشكل أساسي ما بعد–صهيونية (حتى إذا لم توصف بذلك، كما هو دارج، من قبل أتباعها) (فيجي 2002).

وبطريقة مشابهة، فإن العالم السياسي (الراحل) تشارلز ليبمان قد جادل بأنه في الحقبة الحديثة هناك ثلاثة – وليس اثنتين فقط—ثقافات–سياسية مميزة للجمهور في إسرائيل هي: العلمانية (القومية)، الدينية (القومية) والمابعد– صهيونية. والأخيرة مترافقة في نظره مع النماذج الإستهلاكية الغربية الدارجة ومع التركيز الغربي على الفرد بدلاً من المجتمع" (ليبمان 2001 :252). أما عالم السياسة يعقوب يدجار، الذي درس الرواية الجماعية الإسرائيلية كما عُرضت في افتتاحيات ومقالات الصحف الإسرائيلية الرئيسية فقد استنتج أن هناك روايتان – عالمية ومحدودة (مقتصرة على منطقة معينة) (يدجار 2002) أما عالم الاجتماع مايكل شيلف، الذي حلل المعطيات المتعلقة باستطلاع الرأي العام في قضايا السياسة القومية والشؤون الإجتماعية، فوجد أن السكان يمكن أن ينقسموا إلى قسم عريض للتيار الصهيوني السائد، مصحوباً بتيارين صغيرين على يمينه وعلى يساره هي : ما بعد–الصهيونية والنيو–صهيونية على التوالي (شاليف 2003)

هناك عدة مؤشرات مساعدة شاهدة على تطور (جزئي ولكن هام) لمكونات ما بعد–الصهيونية في المجتمع الإسرائيلي. وتتضمن. هذه تدهور الأحزاب الأيديولوجية وركود دور الأحزاب في السياسة (كورين 1998)، بروز دور سياسات–الهوية والأحزاب الطائفية (بيليد 1998)، والضمور النسبي للدولة مقابل حضورها الكثيف في المجتمع المدني متعدد الأجزاء (بيليد واوفير (إعداد) 2001)، بيشاي 2003)، وانتشار المزاج الديمقراطي الغربي في إسرائيل (الموج 1997)، وتغلغل نمط حياة "العصر الجديد" (بيت–هلحمي 1992، إنباري 1999)، وتهديم الروح الصهيونية على يد قسم من المهاجرين القادمين من الإتحاد السوفييتي السابق (لومسكي–فيدير ورابورت 2001)، وتنوع من رفض الثقافة الإسرائيلية – المركزية للعقيدة القومية والعودة المثالية إلى يهودية الشتات (شعبية جديدة للغة الييدش والموسيقى العربية والعودة إلى الأسماء اليهودية التي عُبرنت (حُولت إلى عبرية) في الماضي، ورحلات الجذور المقودة "بالحنين القومي (النوستالجية)" إلى بولندا والمغرب، وأكثر حتى من ذلك. (انظر ليفي ووينجرود 2004).

وهناك مؤشرات أخرى على حضور ما بعد–الصهيونية يمكن ملاحظتها كذلك. ومن الأمثلة عليها "الثورة الدستورية" الشهيرة لسنوات "تسعينيات القرن العشرين" وعدد أحكام المحكمة العليا، التي حكمت لصالح " حقوق المواطن على حساب الأولويات القومية (جافيسون 2003، باراك–ايرز 2003،

برازيليا 2004). وهذه نفسها تغييرات في مجال الأولويات العسكرية حيث أخذ الإنشقاق مجراه بين الإتجاهات المابعد-عسكرية والإتجاهات النيو-عسكرية (بن إليعازر 2004) أو حتى عمليات تقليص التوجه العسكري، وإعادة توجيه التوجه العسكري (ليفي 2003). وهناك مظاهر أخرى في المجتمع الإسرائيلي التي ترافقت مع أطروحات ما بعد-صهيونية مثل الإستهلاكية على النمط الأميركي (رام 2004)، "موجة جديدة" أدب ما بعد- الحداثة وما بعد-الصهيونية (جوريفيتش 1997، بالابان 1995، شيكد 2003، فيلدت 20004) والفن المرئي (شنسكي 2004، جيلرمان 2003، داريكتور 1998، دايركتور 2004)، وعدة محاولات كذلك لإغناء سِيَرْ الحياة والمراجع بعدد من منظورات التعدد-الثقافي مع تمازج متعدد بالتشاؤمية (نافي و يوجيف 2002، بن عاموس 2002، ماتياش و زابار بن يهوشع 2004).

وفي الحقيقة، فإن النقد ما بعد-الصهيوني لما يمكن أن يسمى "نظرية المعرفة القومية" أو "وجهة النظر القومية" يمكن لمسها اليوم في مختلف نظم المعرفة والفنون الخلاقة في إسرائيل (حتى حينما لا تكون واضحة دائما تحت عناوين ما بعد-صهيونية). لعل هذه هي الحالة في حقل التاريخ، حيث أن "المؤرخين الجدد" أو المؤرخين التنقيحيين" يتمتعون بتأثير باقٍ على كتابة التاريخ والذاكرة التاريخية (نيئمان-اراد 1995، بابي 1995، فايتس 1997، رام 2003)، وفي علم الإجتماع (شينهاف 2003 ، 2003أ) وفي علم الإنسان (رابنوفيتش 1997، 2004) وفي علم الآثار (هيرتصوغ 1999، ليفني ومازار (إعداد) 2001)، وفينكلشتاين و سيلبرمان (2002) وفي الجغرافيا (يفتحئيل 1999، ونيومان 2004، وبار جال 1999، 2002) وفي التخطيط والمعمار يعقوبي 2004، سيجل، تارتاكوفر وفايتسمان (إعداد) 2003)، وفي دراسات الأفلام (شوحاط 1989، جيرتس، لوبين ونيئمان 1998) وفي دراسات الجسد والجنس (كيدار 2003، فايتس 2005) وفي دراسات القانون (شامير 1999، باراك - إيرز 2003، برازيليا 2004) وغيرها.

إن حضور ما بعد-الصهيونية في الثقافة الإسرائيلية بشكل عام والدراسات ما بعد-الصهيونية في المجتمع الإسرائيلي بشكل خاص، منتشرة بشكل تام. ولكن، كيف بالإمكان شرح هذه الظاهرة؟ دعنا نتحول الآن لوضع تخطيط تمهيدي لبعض المداخل النظرية لما بعد-الصهيونية.

(3)ما بعد الصهيونية: منظورات نظرية

تم عرض عدد من الشروحات لظاهرة ما بعد-الصهيونية منذ تسعينيات القرن العشرين. ولعله من المريح ترتيب المداخل النظرية لما بعد-الصهيونية ضمن أربعة أقسام، التي سنناقشها أدناه: وهي مقترب ما بعد-الأيديولوجيا، ومقترب ما بعد-الحداثة، ومقترب ما بعد - الإستعمار، ومقترب ما بعد - الماركسية.

منظور ما بعد- الأيديولوجيا

في المنظور ما بعد- الأيديولوجي، تُعتبر ما بعد -الصهيونيةعملية من "التطبيع" الثقافي، التي أتت بشكل طبيعي بعد إنجاز أو تحقيق نجاحات في الأهداف النهائية للصهيونية، مثلاً، "هيمنة" الصهيونية، والهجرة إلى إسرائيل ولإقامة وترسيخ الدولة اليهودية. وقد اعتبرت الصهيونية هنا بمثابة سقالة البناء التي تُحال جانباً في أعقاب اكتمال المبنى، أو كما كتب المؤلف أ. ب. يهوشع، في مقالته الشهيرة ***في إطراء الحالة السوية***—المتسلق الصاعد" حينما يصل قمة الجبل (يهوشع

1984). لقد اقتُرح هذا التصور لما بعد-الصهيونية، إلى جانب مقترحات أخرى، من قبل الفيلسوف مناحيم برنكر (1986). وهذا ما يمكن وصفه بأنه المقترب الصهيوني الأقرب إلى ما بعد-الصهيونية، أو حتى المدخل ال بن غوريوني إلى ذلك، لأنه يشبه موقف أول رئيس وزراء للدولة من الوكالة اليهودية، الذي جادل بأنه في أعقاب إقامة الدولة، فإن دور هذه الأخيرة قد انتهى.

إن البدء بـ "ما بعد" يمثل في هذه الحالة، التمييز ما بين "المناسب" (المرحلة الصهيونية) و"الموجود، المعروض" (مرحلة ما بعد-الصهيونية). لقد عرض أو مثّل عالم الإجتماع إريك كوهين الطبعة الدوركهايمية-الفيبرية، أو لنقل الإيزنتادية للمقترب المابعد-صهيوني. وبناء على ذلك، فقد كانت الصهيونية حركة كاريزمية لتحول راديكالي، في سياق وقت أمضته بشكل روتيني، مخلّفة وراءها فراغاً ذا طابع "شاذ". وهكذا، فإن ما بعد الصهيونية هي حالة من العُصاب، نتجت عن غياب نظام من المشروعية مقبول بشكل عام (كوهين 1995). إن هذا المنظور منسجم مع وجهات النظر الحديثة لـ (أس أن إيزنشطادت) بخصوص انهيار "القالب القديم"، الذي كان قد صُمِّم من قبل النخبة المهيمنة والتكاثر الذي تلا ذلك في مجال الخطاب البديل، بما في ذلك المابعد-صهيوني، ولكن بدون ظهور ذلك البديل الذي يوحد المجتمع (أيزنشطادت 1996). وعليه، قد يكون أيزنشطادت قد صاغ "الإدراك المابعد-صهيوني"، باعتباره شكلاً مميزاً عن النماذج المعيارية. ، مثلا، شخص أدرك الحالة ما بعد-الصهيونية، دون أن يكون سعيداً بذلك. ليس الذين يشاركونه الموقف من المثقفين الصهاينة العريقين بالنفر القليل. وبمصطلح مواز، الذي صُكَّ في نطاق جدال مبكر على يد علماء السياسة تشارلز ليبمان و غليعيزر دون يهيفا، فإن ما بعد الصهيونية قد تُعتبر حالة "دولة بلا رؤية" (أو دولة خدمات)، وذلك في تمييز لها عن "الدولة ذات الرؤية" (فهم يعتبرون أن هذا، أي الدولة ذات الرؤية، كان حال الدولة الصهيونية) (ليبمان و دون يهيفا 1976). إن أعمال باروخ كيمرلنج هي ايضاً مساهمة في تحليل ما بعد-الصهيونية، رغم أنه يتجنب المفهوم نفسه (كيمرلنج 2001 و 2004).

إن المدخل المابعد-أيديولوجي هو في الحقيقة طبعة إسرائيلية متأخرة لأطروحة "نهاية الإيديولوجيا" (بيل 1960). إنه مدخل نشوئي "من نشوء -مراحل تاريخية"، والذي بموجبه فإن المجتمع الإسرائيلي يمارس تحولاً عادياً من حقبة بناء-أمة إلى حقبة المأسسة، أو من "القومية العاصفة" إلى قومية عادية"، بما يلائم دولة لبرالية ناضجة (بيلنج 1995). من هذا المنظور بالذات، رسم بعض المعلقين تمييزاً بين "الإيجابي" و "السلبي"، ما بعد الصهيونية - ايجابي وسلبي بمعنى الإذعان للصهيونية (انظر جورني 2003، وهيلر 2003)

المنظور مابعد-الحداثي

في مواجهة مدخل ما بعد- الأيديولوجيا، فإن المدخل ما بعد-الحداثي لا يعتبر ما بعد-الصهيونية بمثابة نضج الصهيونية، وإنما، بالعكس، بأنه علامة على موتها. فالقومية، لا تعتبر ببساطة بأنها التعبير الدارج أو التقليدي عن الشعب، بل هي بمثابة عبء تم إقحامه على هويات غير مستقرة /متقلبة. وعليه، فالقومية هي شكل من القمع، بينما ما بعد-القومية هو شكل من التحرر.

إن التشكك بشأن القومية هو حالة خاصة من التشكك في الروايات العظيمة الأخرى للحداثة (ليوتارد 1984). إن طموح القومية بأن تذيب عدة هويات في هوية عالمية متماسكة، وكفاحها لاستثناء الهويات المختلفة عنها، قد تم تعويضه

أو استبداله في أيام- ما بعد الحداثة بخطاب الأخرية-من آخر، ، الإختلاف والتعددية الثقافية—ومصطلح المظلة لهذا الإتجاه في إسرائيل هو ما بعد-الصهيونية (أزولاي و أوفير 1998).

ينظر مناصرو هذا المنظور إلى ما بعد-الصهيونية لا كمرحلة تاريخية جديدة، وإنما بالأحرى كوجهة نظر جديدة، كنظرية جديدة في المعرفة، التي تدمر وتقوض وجهة النظر الخطية والأساسية للقومية. إن ما بعد-الصهيونية هي تسليط الضوء على الهويات المتنوعة التي قُمعت تحت راية القومية وتعبير عن التناقضات التي حاولت الصهيونية أن تهيمن عليها. إن لورنس سلبرشتين مؤلف أعمق كتاب حول ما بعد-الصهيونية حتى حينه، يعرف العلاقة بين ما بعد -الحداثة وما بعد الصهيونية باعتبارها شبكة معقدة، التي لها مأزقها سواء وهي مجتمعة أو غير مجتمعة أو مترابطة(سلبرشتين 1999). لعل أكثر مأزق مشترك هو تفكيك "نظام الحقيقة" أو شبكة قوة/المعرفة، والإنتباه المعار لأصوات مختلفة وروايات جديدة. بالإجمال، بما أنها ضد المقترب ما بعد-الأيديولوجي، الذي يعتبر ما بعد الصهيونية"صهيونية بحياة طبيعية" فيمكننا القول أن المقترب ما بعد-الحداثي يعتبر ما بعد-الصهيونية بمثابة تدمير للصهيونية وتفكيك لها إلى مكوناتها ورواياتها التي استخدمتها لما قامت به من تهميش وإنكار. لقد التزم إليعيزر سكيود من الجامعة العبرية، بموقف خصومة لما بعد-الصهيونية، معتبراً إياها بمثابة "الطبعة الإسرائيلية" لما بعد الحداثة (سكيود 1996، 1996ب). وفي ما يخص العلاقة بين ما بعد - الصهيونية وما بعد الحداثة أنظر أيضا ليفين (1996).

وفي حين أن ما ذكر أعلاه هو هوية-متجهة فوكولتياً (من فوكو) طبعة من مقترب ما بعد-الحداثة، فإن هناك أيضاً مواطنة-متجهة هابرماسياً (من هابرماس) كمقترب لما بعد الصهيونية. يشير هذا المقترب إلى التمييز ما بين القومية-الإثنية، والقومية المناطقية (الجغرافية) (برباكر 1994). حسب وجهة النظر هذه، تمثل ما بعد-الصهيونية مفهوماً ما بعد-قومياً للمواطنة الإسرائيلية، أو حتى قومية إسرائيلية دستورية، مرتكزة على إطار حالي ومشترك في الحياة، وليس بالأحرى على الأسطورة الماضية، وبالتالي يمكن أن تتجاوز التوتر غير المحلول بين المكون اليهودي للهوية الإسرائيلية، التي يمكن أن تتحول إلى مسألة انتساب خاص أو شبه جماعي، وما بين المكون الديمقراطي للهوية الإسرائيلية، التي يجب أن تتحول إلى دولة ذات اساس دستوري. وطالما ان إسرائيل هي دولة الإثنيات اليهودية، وليست دولة لمواطنيها، لا يمكن اعتبارها كديمقراطية بالشكل المناسب (يفتحئيل 1999) لعل أعمق تحليل من هذا المنظور هو ما قدمه شافير وبيليد (2002). فمن وجهة نظرهما، هناك ثلاثة أنظمة مواطنة مميزة (أو أنظمة متجسدة) سائدة في إسرائيل: نظام إثني-قومي يؤكد أولوية اليهود، ونظام لبرالي يؤكد على الحقوق المتساوية للمواطنين الأفراد، ونظام جمهوري يوزع مراتب وامتيازات على أساس "الفضائل المدنية" الذي يعني من ناحية عملية المساهمة في الهدف الصهيوني العام.

وحتى الأوقات الأخيرة فإن الأنظمة الإثنية واللبرالية المتناقضة يمكن أن تبارز بعضها بعضاً تحت المشروعية التي يوفرها لها النظام الجمهوري. وكما هو الأمر مؤخراً، فإن الإتجاه الجمهوري يتقهقر وبالتالي فإن الصراع بين النظامين الإثني واللبرالي يطفو على السطح – بمعنى نقاشنا الجاري حالياً، فإن الصراع قائم ما بين النيو-صهيونية وما بعد-الصهيوني.

هناك سؤال في أوساط المقترب ما بعد-الحداثي وما بعد- الصهيوني، هو سؤال العلاقة بين إسرائيل والهويات اليهودية. ففي كلا الطبعتين الفوكولتية والهابرماسية المذكورتين أعلاه، فإن ما بعد-الصهيونية تُفهم على أنها ترسم تمييزاً حاداً بين إسرائيل والهويات اليهودية. وحتى الطبعة الموجهة دستورياً مهتمة بالتركيز على استقلال ذاتي للأسرلة كأساس للمشروعية الديمقراطية، بينما الطبعة الموجهة نحو الهوية مهتمة بالتركيز على استقلالية ذاتية لليهودية كأساس لهويات يهودية شتاتية جديدة (راز-كراكوتزكين 1993 و 1994، ليفي و فينجرود 2004). وبروح الأخيرة، فإن الناقد دان ميرون قد عرض ما بعد-الصهيونية على أنها "ذلك الموقف الذي لا يرى دولة إسرائيل على أنها رد فعل بالضرورة على البحث عن مكان لأبطال الرواية...(ولكن بالأحرى هي مفككة) إلى ذلك المركب الثنائي الذي تكونت منه روح الجماعة الإسرائيلية، على سبيل المثال الهولوكوست في مواجهة البطولة، الموت في مواجهة حياة جديدة، الشتات في مواجهة الوطن القومي،الضعف في مواجهة القوة، والسلبية في مواجهة الفعالية (ميرون في ليف آري 2004).

المنظور ما بعد- استعماري

إن مقترب ما بعد-الإستعمار إلى ما بعد-الصهيونية هو حالة خاصة للمنظور ما بعد-الحداثي. فهو يشارك تحدي الأخير(أي ما بعد الحداثة) للحداثة ولكن يضع فوق، أو يُركّب، على إنقسام الذات-الأخر انقسام شرق-غرب. وهكذا فإن الصهيونية بمثابة حالة غربية، أما ما بعد-الصهيونية فُينظر إليها كميل شرقي – توحد بشكل مثالي كلاً من العرب-الفلسطينيين واليهود ذوي الهويات الشرقية كما هو لدى يهودا شنهاف "تفاهم يهودي-عربي" (شنهاف 2003، 2003 أ). وهذا المقترب يستدعي بشكل كبير المنظور الإستشراقي لنقاد أمثال سعيد (1978) وكذلك في الطبعة الهجينة منه لنقديين أمثال (بهابها 1990 (شنهاف- إعداد- 2004).

لقد اخترع خطاب ما بعد الإستعمار هويات قديمة-جديدة وشكّل أو كوَّن روايات جديدة، أعطت بدورها صوتاً لقطاعات ثانوية من السكان، والتي أعادت خلق هويات قديمة جديدة مركبة تتحدى سذاجة/بساطة الحدود القومية. وحينما يتم تطبيق هذا المنظور على إسرائيل، تحوز ما بعد-الصهيونية على الشعور بالقوة على "الآخر الداخلي" للصهيونية، مثلاً اليهود الشرقيين، مركوبين بخطيئة الحدود القومية الداخلية-الخارجية والتي تستبدل (مفاهيمياً) بالتمييز الغربي-الشرقي. وبكلمات أخرى، يُنظر إلى الصهيونية على اعتبار أنها حركة-استعمارية- أوروبية-اشكنازية بيضاء، التي جعلت من الشرقيين الداخليين والعرب الخارجيين ضحايا (شوحاط 1989، 2001).

لعل هدف ما بعد-الإستعمار ما بعد-الصهيونية، هو في أية حالة، يرمي إلى إبطال "مؤامرة الصمت" التي تتكاثف غيومها ضد الهوية المزراحية في إسرائيل. وفي مواجهة الممارسات الاستثنائية تقوم أيضا بتفكيك الروايات القومية، التي تفترض وجود جوهر مشترك وتنكر الآخرية الملازمة لها (متزافي-هالر 1998، 2002). وعليه، فإنه طبقاً ل المابعد-استعمارية ما بعد-صهيونية الجديدتين، فإن إنكار المزراحيم قد تم وأنجز، أولاً، على يد علم اجتماع التيار السائد الذي ينسب إليهم تخلفا ثقافيا ، وبناء عليه يُنكر السياق الإسرائيلي الذي أدّى إلى حالتهم المتدنية من حيث الدرجة، ولكن ثانياً، تم الإنكار أيضا، على يد التيار النقدي، الذي يعطي اعتبارا للمزراحيم بالمعنى الطبقي، وهكذا ينكر تاريخهم وهويتهم (شنهاف 2003، 2003 أ).

وعليه، فإن ما بعد–الإستعمار ما بعد الصهيونية تُفكّك نسيج "نا" القومي إلى مكوناته المراتبية المميزة، وعليه، فهو يدمر المفهوم المسلّم به سلفاً "للأمة"ويقترح مفاهيمَ بديلة أو على الأقل مفاهيمَ متمِّمة للهوية الجماعية.

وفي حين أن المقترب ما بعد– الإستعماري يهدف إلى الحديث باسم الشرقِ –-العربي واليهودي مجتمعين، فإنه يبقى في حقيقة الأمر في أغلبه لصالح الشأن اليهودي. فالفلسطينيون العرب مستثْنَون من المجتمع والهوية الإسرائيلية وظلّوا "الأخر" المُقصى في البلاد، مما صعَّبَ عليهم إنجاز أو إتقان عملية الرقص على إيقاع المفهوم ما بعد –الكولونيالي الحساس في ما يخص (أن يكون المعني) داخل و خارج حدود المجتمع، فهم غالباً "خارجيون"، حتى وهم مواطنون بشكل كامل. وهكذا، بالنسبة ل ما بعد– الصهيونية تظل مسألة وضعية المواطنين الفلسطينيين وظروفهم في إسرائيل مركزية بشكل مطلق (يفتحئيل 1999، اوزاسكي–لازار، غينام و بابي 1999، شافير و بيليد 2002)، فالفلسطينيون في إسرائيل يتحدثون عادة من وجهة نظر قومية، وليس بالأحرى من وجهة نظر ما بعد– قومية. فما بعد –القومية هي امتياز للأمم المماسسة جيداً.

المنظور الما بعد– ماركسي

يختلف المنظور ما بعد–الماركسي عن المقتربات الثلاثة الأخرى المذكورة أعلاه في أخذه بالإعتبار التغيرات الاقتصادية والاجتماعية بما أنها عوامل أساسية في تكييف التحولات السياسية والثقافية المصاحبة لما بعد–الصهيونية. وبكلمات أخرى، فإن هذا المقترب هو ما بعد–ماركسي بمعنى أنه يربط ما بعد الحداثة بالتحولات الحديثة لنمط التضبيط الرأسمالي، أي بروز ما بعد–الفوردية، والتحولات اللاحقة في ميزان القوى بين الطبقات. إنه المقترب الوحيد المطّلع على الصلة بين التغيرات الاقتصادية والإجتماعية. إنه منظور ما بعد –ماركسي، ورغم أنه، بهذا المعنى، يشترك في بعض الملامح مع التفكير ما بعد–الحداثي، مثل التحليل اللا–يقيني (أو عدم التحديد) والخطّيْ، وكذلك بمعنى أنه يدرك أبعاد ما بعد–الحداثة في الثقافة المعاصرة.

تختلف الرأسمالية ما بعد–الفوردية عن رأسمالية ما قبلها بالسمات التالية: التحول من شركة مراتبية بيروقراطية إلى شبكة استحداث مرنة، انتقال من التدخلية الكينزية في الإقتصاد ومن التطورية في جانب –الإنتاج إلى إقتصادات النيوليبرالية في جانب–الإستهلاك، الإنتقال من التنظيم المضبَّط لسوق العمل على أساس جماعيٍّ إلى سوق عمل غير منظم "أشكال جديدة" من التشغيل ، الإنتقال من دولة الرفاه الشامل في الإقتصاد (الموديل الأوروبي) إلى شبكة أمان رفاهوية (الموديل الأميركي)، والإنتقال من الإقتصاد القومي إلى الإقتصاد المعولم، (Aglietta 2001; Jessop 2003) اليجتا 2001، جيسوب 2003).

وبشكل عام، فإن هذا التحول يخلخل موازين القوة بين رأس المال والعمل والدولة، التي تسود في الدولة الفوردية الضخمة، وتبشر بمبنى السلطة غير المتوازن تحت النفوذ الرأسمالي. إن "النتيجتين اللاإقتصاديتين" لهذا التغير الضخم للنظام الإجتماعي هما بروز اللامساواة في توزيع الدخل، والإتجاه التذريري للسكان إلى هويات جماعات. ولكن، كيف تتعلق هذه وترتبط بما بعد– الصهيونية؟

لكي نجعل من الجواب الطويل قصيراً، فإننا نجادل على النحو التالي: كان النظام الإجتماعي "التقليدي" الإسرائيلي جماعياً لأن هذا الوضع كان شرطاً لنجاح الإستيطان المبكر ومرحلة السيطرة الصهيوينة على

فلسطين، وهي منطقة لم تكن جذابة لرأس المال والعمل على حد سواء. ولم يكن للمشروع القومي أن يصل مرحلة الإنطلاق/ الإقلاع إلا على أساس "محميات" العمل واستثناء العمال العرب، مرتكزة على أوامر رأس المال اليهودي. وحيث تم دمج التمويل "العام" والعمل الحاصل على امتيازات، فقد أصبح انتصار الإستراتيجية العمالية أمراً ممكناً (شافير 1996، شاليف 1992). وفي الحقبة المبكرة للدولة، خلال الخمسينيات والستينيات، تم توريث المشروع القومي لإدارة الدولة، التي تجلت على شكل "مملكة الأيديولوجيا الدولانية" لتلك الفترة. أما في سبعينيات القرن العشرين، وخاصة منذ بروز الليكود عام 1977، بدأت تغيرات لبرالية في الاقتصاد. تجدر الإشارة إلى أنه حتى منتصف ثمانينات ذلك القرن، فإن الإقتصاد الجديد كان قد تغير بسبب فشل الإدارة (الذي أدى بالتضخم إلى وصول درجة الثلاثة أرقام). وفقط منذ البرنامج الإقتصادي الجديد لمنتصف ثمانينيات القرن العشرين، وبالإندماج مع ثورة التقنية العالية في تسعينيات ذات القرن، كان التجسد النهائي للإنتقال من الفوردية إلى ما بعد-الفوردية في إسرائيل أمراً ممكناً.

ولكن في هذا الوقت، كانت النخبة الرائدة قد غيرت أولوياتها من الحراك العسكري إلى التراكم التحديثي، ومن الإنتماء القومي إلى طموحات ما بعد- قومية (ليفي 2003). فقد قامت الهستدروت والدولة بخصخصة شركاتهما الضخمة (وهي العملية التي أكملت بالنسبة للهستدروت ولم تنته بعد بالنسبة للدولة) هذا إلى جانب تدفق رأس المال العالمي (في بداية التسعينيات مُشجَّعاً من عملية السلام)، فإن أيديولوجيا قطاع الأعمال أصبحت مهيمنة في إسرائيل.

إن التحالف عابر- الطبقات كان قد تبدد، وتعمّقت اللامساواة. وكرد فعل على ذلك، فإن الطبقات الدنيا، وهي مقولة تعني بدرجة كبيرة أو تنطبق على الأصول الشرقية، التعليم المتدني والثقافة التقليدية، قد تحولت بشكل عريض إلى النظر في اتجاه مواساة النفس على الهوية الضائعة والتعويض عن فقدان المكانة، التي وجدتها في الدعاية الشعبوية والسياسات الشوفينية. وهكذا، برزت في إسرائيل طبعة محلية ل ما بعد-الصهيونية/النيوصهيونية للديالكتيك المعولم ل "ماك دونالد في مواجهة جهاد" (الجهاد اليهودي في حالتنا) (باربر 1996، شافير و بيليد 2000، ورام 2005).

من هنا، فإن التغير من الفوردية إلى ما بعد الفوردية قد تلازم مع تغير من تحالف الأمة والطبقة إلى اشتباك بين الإثنو- أصولية المحلية النيو-صهيونية واللبرالية-المدنية-المعولمة المابعد صهيونية.

***عن كنعان النشرة الالكترونية العدد1812 فبراير2009**

مبدع من البدوع

بقلم: نوار محمد

الإبداع لغة:هو استحداث الشيء على غير مثال سابق فهو بديع، والفعل أبدع، أي أتى بالبديع.

أديب وشاعر ومؤرخ يجهل تاريخ ميلاده، تعوّد السير حافيا على رمال قريته، فلم يعرف الحذاء إلاّ عند بداية سفرياته، ولم يعرف قبل خروجه من " قمار " مسقط رأسه سوى الحياة البائسة، ولم تكن حياته في غيرها بأحسن منها؛ فقد نام في الحمّامات، وسكن فوق سطوحها، وضحّى من أجل العلم والمعرفة والحقيقة التاريخية.

ولم تثنه الصعاب، والعقبات في رحلاته، فقد كان أشبه بالبيئة التي وُلد وترعرع فيها، وأوّل الصعوبات واجهته في جامع الزيتونة بتونس الشقيقة سنة 1947 م، ونترك إهداءه يتكلم في كتابه" هموم حضارية "التي استهلّها بـــ :« إلى روح الحاج محمد مامّه الياجوري الذي كان لي بتونس عوض الأب في أول غربة والذي لولا رعايته لي ماديا طيلة ستّ سنوات (1948 ـــ 1954)، لما استطعت مواصلة دراستي في جامع الزيتونة المعمور.إن الله وحده هو القادر على تعويضه على إحسانه، وإنسانيته، وحبّه للعلم، رغم أمّيته، وعيشه عيْش الكفاف على ما تجود به أيدي أهل الخير، باعتباره قوّامًا على شؤون " جامع القصر" بحي باب منارة، رحمه الله .»

المتأمل في شخصيته ومسيرته يدرك بأنه رجل متواضع إلى حدّ الزهد، واقعي إلى أبعد ما يمكن تصوّره عقلا وخيالا، له حبٌّ كبيرٌ ودفينٌ لمسقط رأسه " البدوع " المنطقة التي ولد، وتربّى وترعرع فيها هذا المبدع.

تقع " البدوع " غربي مطار " قمار "، تمرّس في الفلاحة التقليدية الصحراوية، وله ذكريات كثيرة منها السّارّ، ومنها المؤلم والمتعب .ويقول هو عن نفسه في جريدة"الشروق اليومي" العدد:2363 جويلية 2008م :« إذا كنت تزور " وادي سوف " لأول مرة على متن الطائرة ستنزل في قمار التي فيها مطار الوادي، فإذا توقفت محركات الطائرة، ونزلت إلى اليابسة، واتجهت نحو قاعة الحقائب حاولْ أن تلقي نظرة على بُعد أقلّ من كلم، هل تدري ماذا سترى؟ إنك سترى" البدوع "(مسقط رأسي) التي لا يفصلها عن المطار سوى مدرجه، والسياج الذي يمنع من عبور المدرج.

عاش للحقيقة، يكره الجدل البيزنطي الفارغ، يعمل في صمت وهدوء بعيدا عن الأضواء، بعيدا عن الأعين، يرافع عن هويتنا الحضارية واللغوية والدينية بالأدلة من التاريخ، ومن الميراث الحضاري، فأخرج ما كان مغمورا أو أريد له الضمور والنسيان..يعتبر من الأوائل الذي كتب الشعر الحرّ من الجزائريين..مؤرخ وقارئ للتاريخ، فلم يكن مثقفا عاديا، يبحث عن نفسه ولنفسه، ولكنه مثقف بأدوات العصر، يعالج قضايا مصيرية لأمته من أجل هدف واحد، هو حمايتها من الذوبان، والدخول في فوضى الأفكار، والشتات التاريخي..يوافق بفهم، ويخالف بإنصاف، ويرد بأدب، ويجيب بحكمة وإتيكيت، ويدعو برفق..فهو صاحب همٍّ ثقافي يؤمن بالبحث العلمي وقوة الفعل، وما يتحقق على أرض الواقع ..شاهد حيٌّ على العصر، وما خلقه الصراع بين ما هو من التراث، وما هو من مخلفات عصر الانحطاط ..يعلم أدقّ تفاصيل تاريخ الجزائر..يتقن لغة بلده، ولغات

أقوام أخرى كالفرنسية والأنجليزية، والفارسية والألمانية.

مؤرخ قدم للجزائريين تاريخهم الذي تعوّدوا على استيراده من عدوهم بصورة أنقى وأحلى ممّا قدم نخيل قمار له ولهم..اختار غيره الطموح إلى المناصب الإدارية الرسمية السامية، وفضّل هو التفرغ للدراسة والتدريس والبحث والإنتاج الثقافي الحافظ للهوية..مثلما عزف عن المناصب، ورفض أن يكون متسلقا، أو وصوليا، أو انتهازيا، عزف عن بريق وأضواء الشرق والغرب، فقد كان بإمكانه أن يختار بلدا عربيا أو غربيا ليكون له موطنا ومسكنا وفضاء أرحب لإنتاجه ، وفكره لكنه فضل العيش في الجزائر بين أهله وطلابه، فأسعد لحظات عمره كما يقول حين يكون بين طلابه مدرسا، أو مناقشا، أو موجها .

وهذه نماذج من الأسئلة المطروحة عليه والمرفوقة بالأجوبة التي تعكس شخصيته ونظرته لمختلف الأمور الخاصة والعامة..المرجع:كتاب حوارات صفحة 219، 221.

س 12) ــ عرضت عليكم عدة مناصب سياسية لكنكم ترفضونها، ما تعليل ذلك؟

ج 12) ــ نعم، عرضت علي مناصب سياسية من الوزارة إلى السفارة، وقد اعتذرت عنها لأسباب منها أنني على قناعة بأنني أكون أكثر فائدة للوطن في موقعي كأستاذ وباحث، وأن غيري يستطيع القيام بتلك المناصب ..ومنها أن طموحي لا يتجاوز ما خلقني الله من أجله وهو البحث العلمي والدراسة وتكوين جيل من الباحثين والمثقفين، ومنها أن أبويّ ــ رحمهما الله ــ قد نذراني للعلم، ومن الوفاء لهما تلبية رغبتهما، وأخيراً فإني أحسّ بالسعادة الغامرة بما أنا فيه، وأجد لذّتي الكبرى في تعاطي القلم والقرطاس والعيش مع الأفكار، وهموم الإنسان، ولا أطمح إلى أبعد من ذلك.

س 14) ــ أود أن أعرف ما حضور تلك المؤنسة (الزوجة الكريمة) في أعمالكم الأدبية والنقدية والتاريخية خاصة، وأن هذه الأعمال تحتاج إلى جهد كمي وزمني ونفسي؟ ما طبيعة مساعدتها لكم؟ وهل هي وراءكم؟

ج 14) ــ أنا مدين لامرأتيْن في حياتي: أمي وزوجتي، وقفت والدتي ورائي في حفظي للقرآن الكريم في جامع "البدوع" بقمار ثم الدراسة في جامع الزيتونة بتونس أسوة بأخيه(خالي) لأكون مثله عالما محترما، معتقدة أن الله قد فتح عليها «القدري» (ليلة القدر)، وأنا طفل فلم تطلب من الله شيئا غير العلم الشريف.وهي التي رسّخت فيّ هذه الفكرة حتى عشت بها كل حياتي، معتقدا في قرارة نفسي أنني رجل «قدري» وأن الله قد اختارني لمهمة وهي خدمة العلم الشريف (الدراسة والبحث) وأنني لم أخلق لغير هذه المهمة، وقد طغت علي هذه الفكرة حتى إذا حدثتني نفسي بتغيير مساري، راودني «القدري» وحضرت أمامي صورة والدتي وصوتها، فأعود إلى مساري وقدري. ثم كانت شريكة حياتي(أم أحمد) فقد فهمت طبيعتي وطموحي، وحدود حركاتي فساعدتني بما تعرف، وبما تملك أولا بتوفير شروط العمل رغم صعوبات المحيط الذي عشنا فيه، وثانيا بإعانتي بشتى الوسائل، وإبداء الرأي أحيانا فيما أكتب، فهي صاحبة رأي حصيف وثقافة واسعة، وكان تفرّغي لأبحاثي وكثرة أسفاري يحرمانها أحيانا من بعض حقوقها، ومع ذلك كانت تقبل ذلك بكل رضى وطيب خاطر، وتشجعني على مواجهة الصعاب في سبيل هدفي النبيل .

من الصعب حصر أعماله، لكن وزارة المجاهدين قامت بجمعها وطبعها في 21 مجلدا، قدم لها رئيس الجمهورية عبد العزيز بوتفليقة..إنه الأستاذ الدكتور أبو القاسم سعد الله، وأخو الدكاترة ..أطال الله في عمر هذا المؤرخ العملاق، وشيخ المؤرخين الجزائريين الذي خدم الجزائر خدمة عجز عنها الكثير من الأشخاص والمؤسسات، ومأساته أن اليوم 24 ساعة فقط، ويشعر أن وقته قليل جدا، وهناك أمور كثيرة يريد أن يقوم بها خلال يومه، ولا يجد الوقت لها، وعنده في رأسه عدة اريع

يتمنى أن يكتبها، ولا يملك الوقت الكافي والمناسب..وفقه الله.

الرداءة من ثقب الباب

عبدالقادر حميد

الحديث عن الرداءة في **الجزائر**.. حديث فضفاض وممتلئ بأنواع النقائض والعقبات.. وذلك لما يجب أن يتوفر عليه الموضوع من مقاييس علمية واصطلاحية.. تحتاج لأكثر من موضوع ودراسة أكاديمية.. ولكن هذا لا يمنع من محاولة إلقاء نظرة مختصرة على الواقع الكتابي الجزائري. وحسبي في هذا المقام القول أن هذا الموضوع ما هو إلا مقدمة.. تحاول وضع القارئ في الأجواء الجزائرية.. وأصعب الأمور بداياتها.. وما لا يدرك كله.. لا يدرك جله.

الصفحات الإبداعية و المجلات الأدبية

تتوفر كل الجرائد الجزائرية على صفحات إبداعية أسبوعية، باستثناء يوميتي **الشروق اليومي والجريدة**.. ومن مظاهر الرداءة في هذه الصفحات الأسبوعية؛ غياب مقاييس جادة للنشر.. فتجد نصا جيدا في بعض الأحيان تائها في كومة من الكلمات التي لا وطن لها ولا عنوان.. وهو أمر يضر بالعملية الإبداعية.. ويدفع كثيرا من الأسماء التي تحترم كلماتها ولحظاتها إلى العزوف عن النشر. ضمن هذه الصفحات.. مما ينتج عنه حتما جو كتابي مريض ورديء.. وهذا ما حدث بالفعل.. باستثناء.. **اليوم الأدبي** في جريدة **اليوم**.. الذي يبقى منبرا متميزا.. رغم ما يتهم به من إغراقه في النخبوية.. لكن استمراره أدى إلى خلق فضاء جاد يحس الناشر فيه والمتأمل والقارئ أنه أمام ملحق أدبي فعلا.. وهذا نتج عنه إقبال كثير من الأسماء المتميزة عليه.. بعد فترة تردد وتململ. ومن بين أسماء اليوم الأدبي: **أبوبكر زمال، زين الدين شوقي، عبد القادر بودومة**.. أصوات أدبية في جريدة **صوت الأحرار** التي عرفت فترات ازدهار وشهدت نصوصا رائعة، وخاصة في بدايتها، لكنها تتردى في بعض الأحيان لتضع الغث إلى جانب السمين. وتبقى **أصوات أدبية** منبرا إبداعيا جزائريا يساهم في زرع الأمل وكسر طوق الرتابة. ونجد لزاما علينا في هذا المقام أن نشير إلى صفحة جريدة **الجيل** التي تشرف عليها الشاعرة **نصيرة محمدي** والتي لم تعكس صورة هذه الشاعرة، وخاصة وأنها كانت تشرف على صفحة راقية "**أصوات**" في جريدة **الخبر** لعام 1998.. كما توجد صفحة إبداعية خاصة بالأدب الشعبي تشرف عليها المبدعة **خديجة سعيدي** وتصدرها أسبوعيا جريدة **الفجر** وتنطبق عليها مقالة إشعال شمعة خير من لعن الظلام. أما بخصوص المجلات فلم تعد دوريات وزارة الثقافة تلامس الواقع الإبداعي الجزائري.. ولم يعد لها حضور لدى القارئ الجزائري مثلما كانت أيام زمان "**الثقافة**" و"**ألوان**".

ولعل المجلة التي تعد بالكثير في هذا الواقع الجزائري هي مجلة **الاختلاف** الصادرة عن رابطة كتاب الاختلاف والتي نرى لها مستقبلا متميزا لو تستمر على نهج عدديها الأولين.. وقد ملأت مجلات "**القصيدة**" و"**القصة**" و"**التبيين**" الصادرة عن **الجمعية الوطنية الجاحظية** برئاسة الروائي الجزائري الكبير **الطاهر وطار** فراغا رهيبا وجاءت لتقاوم الرداءة التي حاولت زرعها سنين الجزائر العجاف، وقامت بدور تاريخي في الأدب الجزائري.. تضيق عن التطرق إليه هذه العجالة المسحية.

صندوق دعم الإبداع

لتشجيع الإبداع والمبدعين الجزائريين أفردت وزارة الثقافة صندوقا خاصا يدعم طبع الأعمال الإبداعية في شكل يشرف ــ هكذا قيل ــ وباستثناء **رابطة كتاب الاختلاف** التي أصدرت في إطار هذا الصندوق أعمالا راقية، تضاف إلى سجلها، ككتاب **الحمار الذهبي** الذي ترجمه الدكتور **أبوالعيد دودو**، ورنين **الحداثة** للمرحوم **يختي بن عودة** ومجموعة أعمال **رضا حوحو** وبعض المجموعات الشعرية المتميزة كمجموعة الشاعر **حكيم ميلود** "**امرأة للرياح كلها**" ومجموعة الشاعر **ميلود خيزار** "**شرق الجسد**" والرواية المتألقة **ياسمينه صالح** "**بحر الصمت**" الفائزة بـ**جائزة مالك حداد** للرواية التي تشرف عليها الروائية الجزائرية **أحلام مستغانمي**. وكانت **رابطة كتاب الاختلاف** تسقط في المحاباة أحيانا وخاصة فيما يخص المجامع القصصية.

فإن الجمعيتين الأخريين **اتحاد الكتاب الجزائريين** و**رابطة إبداع** وضعتا الغث إلى جانب السمين في مهرجان طباعة.. يخيل إليك معه أنهما لا تملكان لجان قراءة؛ ففي واقع الجزائر اليوم وفي واقع اتحاد الكتاب يطبع السارق المشهود له علنا بالسرقة الأدبية إلى جانب المبدع المتألم الذي يتنفس القلق ويتلظى بحرقة السؤال.

وإن كانت حركة الطبع إيجابية، وطالما عانى الجزائريون خاصة من حرمانهم منها، فإن خبط العشواء مضر.. وجريمة بحق الأجيال المقبلة، وإن الصمت عن موجات الرداءة الهادرة تواطؤ لا يغفره التاريخ.

كلمة نهاية .. لبداية

ثقب الباب مهما اتسع، يعجز عن رؤية كل ما بالداخل.. وحسبي في هذا المقام أنني أشرت إلى ما بداخل الدار إشارة لقارئ لبيب.. وحسبي أنني رسمت خطوط البداية لمن أراد فتح هذا الباب.. وحسبي أنها رؤيتي.. بعيدا عن كل بحث أكاديمي وإغراق اصطلاحي.. إنها شهادة كاتب عايش الواقع الإبداعي الجزائري.. وساهم فيه بصورة أو بأخرى..

النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار

د.عبد الله الخطيب

من إصدارات دار فضاءات للنشر والتوزيع الأردنية صدر كتاب "النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار"، لمؤلفه الدكتور عبدالله عمر الخطيب، ويقع في 304 صفحات من الحجم الكبير، ويتناول الكثير من الأسئلة المهمة، حيث يعمل على التنقيب في جسد النصوص للإجابة عنها من خلال هذه الدراسة، ومن أهم هذه الأسئلة التي تستوقف القارئ: هل ثمة علاقة بين اللغة والنسيج الروائي؟ وما أثر اللغة في النسيج الروائي في أعمال وطار الروائية؟ وكيف وظف الطاهر وطار لغة النص الموازي في أعماله الروائية؟ وما أبعادها الشعرية وتجلياتها البنائية؟ وما الظواهر اللغوية والأسلوبية التي تبدت في أعمال الطاهر وطار الروائية؟ وما المستويات اللغوية التي اتكأ عليها وطار في النسيج الروائي؟ وما معالم اللغة الروائية في التقنيات السردية في أعمال وطار الروائية؟

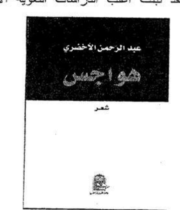
وهذه الدراسة تقوم على استكناه الأبنية اللغوية في أعمال الطاهر وطار الروائية وتجلياتها، من خلال بيان كيفية بنائها السرد الروائي عنده، وملاءمتها للشكل الفني ولمضمون المتخيل السردي. فاللغة معلم مهم في حداثة الرواية العربية، "فقد مثلت الحداثة الروائية بشاعريتها الشفافة معلماً أساسياً في الرواية، بما يتناسب مع موضوعها، فتصبح لغتها لغة جديدة بقدر جدة الهم الأساسي في الرواية".

وقد غدت دراسة اللغة الروائية منهجاً متداولاً في كثير من الأبحاث التي تدرس بنية الرواية، لكن الملاحظ أن بعض هذه الأبحاث على المستويين النظري والمفهومي، لا تقدم للقارئ قراءة دقيقة للنص الروائي بدراسة اللغة الروائية دراسة تفي بتطور الدرس اللغوي واللساني في الأدب، فهي تنطلق في دراسة اللغة الروائية من استثمار هذا المفهوم، دون تفكيكه، وتعريف حدوده الدلالية، وكأنه واضح بذاته، أو مسلمة بدهية لا يحتاج إلى سبر أغواره واستقصاء تخومه الدلالية.

ويرى الباحث أن اللغة قد شكلت شاغلاً من شواغل حقول المعرفة المتعددة، واحتلت في المنظومة الفكرية الحديثة أسمى الأمكنة في مستويات الظاهرة الفكرية، بل أصبح متعذراً البحث في أصول المنهجيات الفكرية، من دون وصف الأصول اللغوية لها، أو كشف الجذور المتواشجة بين طروحاتها، والأسس المرجعية

المستندة إليها. فاللغة ذات سلطة تصويرية، تمارس تأثيرها في متكلمها، إذ بسبب كونها نظاماً رمزياً لا شعورياً فإنها تفرض على أفرادها نظم ترميز معينة، تكون بمنزلة أسس ومرجعيات ثقافية للتفكير، يقول إدوارد سابير "الناس لا يعيشون في العالم الموضوعي فقط، ولا في عالم النشاط الاجتماعي كما يفهم في العادة، بل هم واقعون تحت رحمة اللغة التي أصبحت وسطاً للتعبير في المجتمع الذي يعيشون فيه، وإنه لمن الوهم كلياً، بأن أحداً يتلاءم مع الواقع من غير استناد إلى اللغة، وأن اللغة مجرد وسيلة عارضة لحل مشكلات التوصيل والتأمل، فواقع الأمر يكمن في أن العالم الواقعي مبني إلى أقصى مدى بناء لا شعورياً على العادات اللغوية للجماعة"، وعليه فقد تبنت أغلب الدراسات اللغوية الأطروحة القائلة إن أي منظومة لغوية تؤثر في رؤية أهلها للعالم، وخرجت بخلاصات مفادها أن اللغة التي تحدد قدرتنا على الكلام هي نفسها التي تحدد قدرتنا على التفكير.

ويقول الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي أستاذ نظرية الآداب والنقد المعاصر في عدة جامعات عربية: "إنّ الدراسات والبحوث التي تتناول لغة الشعر ولغة الرواية قليلة ونادرة، ولهذا فإن كتاب الدكتور عبدالله الخطيب يسد فراغاً ملحوظاً في المكتبة العربية، إذ يدرس "النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار". وهو موضوع صعب وشائك، لكن الباحث نجح في رصد الكثير من الظواهر وتحليلها وتعليلها، كما نجح في التصدي لكثير من الأسئلة وإثارة أسئلة أخرى من شأنها أن تفتح آفاقاً جديدة أمام الباحثين والمهتمين.





هكذا تسرد ساحة لفنا المغربية..عجائبيتها

د.عبد القادر بن سالم

..ربما هذه الساحة هي مركز المدينة، عمقها السياحي بل هو كذلك، المدينة القديمة بلونها الأحمر الذي عم كل الدور يعطي لفضاء هذا الحيز سرمدية البقاء وروح الأزل..حمرة مراكش هو ذاك البهاء الذي يتجاوز اللون إلي فسيفساء أخرى ترتبط بذات سكانها. وبتقاليدهم وأعرافهم..يصبح الأحمر هو زمن المدينة أعيادها، أفراحها، أتراحها، لم يعد اللون هنا معارضا للشمس ومشاكسا لها، أو مخففا لوطئتها..إنه يسر آخر، يسكن العيون والرموش، ويرسم حياة جديدة للكائن والممكن...

مراكش المرابطين، ويوسف بن تاشفين المسجي عملاقا بأحضانها، والمعتدين بن عباد والقاضي عياض.. وعرب هلاليين وأمازيغ، ترسم لوحدها عالمها الخاص عالم سارد وآخر مسرود، هكذا تتكلم "ساحة لفنا" سلطة السرد هي كل السلطات، قد يتقف الرواة موضوعا كونهم يأكلون الطعام ويمشون في الأسواق، ولكن لا أحد يشابه الآخر في طريقة الحكي، وبراعة الإلقاء. يختار الناس في هذه الساحة الكبيرة، أو هذا الركح الممتد من يستمعون إليه وهو يتفنن في أحدث التقنيات.

سلطة السرد وحدها، هي من يأسر هذا المتلقي الذي يظل مشدوها إلي الراوي، وقد تشكل لحكايته مفاصلها الصغرى والكبرى، واحدث يراعته فيها بؤرا للتشويق أخرى للعجيب.. تتنوع هذه المشاهد في هذه الساحة الأسطورة إلي صامت ومتحرك.. مشهديات الصمت هي ما تراه العيون كملاعبة الحيات والقردة، وغرائب الجسد من حركات عنفوا نية.

أما المتحرك فهو ما اعتمد علي البراعة الخطابية، وحكايات العجيب. يصبح عنصر الحكاية في هذه الساحة هو هذا المعاش اليومي ولكن بإضفاء شتى الغرائبي، من خيال، وسحر، وماء الحياة.

ساحة "لفنا" هي مدرسة يتخرج منها الرواة الشعبيون ومحترفو السرد، وهي بدلك تكرس عمق الثقافة الشعبية العربية والأمازيغية، إنها تلك المتمثلة في سرديات الهامشي اليومي، وأحداث سالفة مرت كليالي ألف ليلة وليلة...

والساحة فوق هذا وذالك، هي هذه الانتروبولوجيات العائمة، والثقافات الساكنة في عمق الذاكرة الجماعية والفردية، هي هذا الوشم الذي تتفنن نساء محترفات في خطة علي معاصم العربيات والأوروبيات وشم يعبر في صمت عن أزمنة ظلت في طي النسيان، ولكن تواصل التعبير ظل شاهدا علي تكلم الحقب.

حين تصير متلاشيا في عمق الأهازيج من أمازيغية وافريقية وعربية، تحس بأن التاريخ يتوحد كالموحدين، ويصير مرآة واحدة، تطل من خلالها شعوبنا علي مصيرها الواحد. جماليا هذا الزخم يجعلك خارج الزمن.. ربما ومن علي بعد أمتار رفي شارع مفتوح علي ساحة يوحي بزمن المعاصرة في كل شيء من لباس إلي آلآت الحداثة...لكن وبمجرد أن تطأ قدماك عتبة هذه الساحة، إلا وقد أحلت في أزمة أخرى، هي أزمنة البساطة والبدايات، حيث تتوازن الذوات البشرية، فتحسن انه لا يمكن القبض علي ما تتوارى فيه ذاتك ومشاعرك اللحظة، فكأن اللحظة هي لحظة حلول صوفية، قد يتمرد جسمك عليك، وقد ترتعد فرائسك، وأنت تسمع صوت ذاك الناي الحزين، وقد نصاب بذهول، وأنت تتابع أقاع تسيح علي الأرض فيوقفها صاحبها كما يوقف قطط اليفة...

يصبح المتخيل في هذه المساءات بمدينة مراكش أكثر انفتاحا علي الإبداع، وأكثر حضورا في غياب.. ومراكش حاضر لا تؤد أن تحدث القطيعة مع التراث فقد حضرنا لحظات من مهرجان مراكش الدولي، والذي خص طبعته لمسحي الحمراء"المهدي الازدي" وهو مبدع وواحد ممن أسهموا في بهجة هذه المدينة وصفائها طيلة نصف قرن أو يزيد، إلي جانب أسماء أخري من مراكش كمحد حسن الجندي، وعبد الجبار لوزير، والمرحوم محمد بقاس..

وكان لي الشرف أن دعاني شاعر الحمراء– كما يسمونه– "إسماعيل زويريق" إلي ندوة تكريمية خاصة بابنته الشاعر "الهام" بعد إصدارها لديوانها الأول"رغم أنف أبي"وقد حضرها نقاد وشعراء من منطق مختلفة(عبد السلام مصباح، محمد ادراغة، محمد بوعابد، الخرشي، حليمة الاسماعيل، العلوي، أمينة حسيب...)

أوراق شعرية مع الشاعر فاتح علاق

بطاقة فنية

ولد بتابلاط يوم 19 جوان 1958 وفيها درس المرحلة الابتدائية والمتوسطة، تحصل على شهادة الليسانس بقسم اللغة العربية سنة 1981 تحصل على دبلوم الدراسات العليا سنة 1983، تحصل على الماجستير سنة 1987. حصل على شهادة دكتوراه دولة في نظرية الأدب سنة 2003 نشر ديوانا شعريا(آيات من كتاب السهو) سنة 2001 وحصل على جائزة مفدي زكرياء المغاربية سنة 1999، كما نشر كتابا بعنوان(مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر) سنة 2005، صدر له مؤخرا ديوان شعر بعنوان الجرح والكلمات وهو أستاذ محاضر بجامعة الجزائر

1-وقصيدتي لم تكتمل

وقصيدتي لم تكتمل

لابد من بعض الوقود ،

بعض الحجارة والشجر

لا بد من بعض المشانق والرعود

كيما يرفرف طائري ،

يتفجر الصخر العنيد بخاطري

لابد من بعض الشجاعة والعزيمة

كي أضم عبارة لحجارة السور القديم

لحنا لطير سابح

حلما لطفل جامح

يتقدم الموج العظيم

لابد من صبر جميل كي أقدم للقصيدة زورقا أو وردة

أطوي السماء بناظري

وأعيد تشكيل الكواكب والنجوم

هذي السحابة تمتطي عمري وتوغل في الرحيل

لابد من مطر قليل

حتى تقوم حديقتي من نومها

وتواصل الحلم الجميل

وحديقتي لم تكتمل

مازلت أجمع قامتي وأطاعن الشجر القديم

أذكي المروءة في الجبال

وأدس ناري في الرمال

أغري النجوم ببعضها لتضيء قلبي في سماء الله

وأحث أحلامي على الإسراء والمعراج

لتلامس الحب القديم

وتشق نهرا للحقيقة في زمان الحقد والطغيان

وقصيدتي تجتاح آلام الزمان

لتفجر حلم الربيع

توصي النسيم بهبة

وتحرض النهر الرضيع

تغري الجبال بنزهة

وتسوق أشواق البحور إلى السماء

وتدس روحي في النجوم

لابد من عسل يمد القلب كي ينساب نحو الله

لابد من صبر جميل

فزماننا من صخرة صماء

ومكاننا قطع من الليل البهيم

كيف التخلص من قيود الطين

كي نطلق الروح السجين ؟

ليعود صوب الفجر

يرنو إلى أحلامه في البحر

ويعانق الأنوار

وقصيدتي حلم أصيل

مازال ينقصه دفاعي عن غناء العشب

عن فراش موغل في الحب

عن يمام أوغزال ،

عن غدير نائم في ظل قلب

يرشف الحلم الزلال

مازال في كف البرية شاعر أو نخلة

ترعى المواشي والقفار

وذبالة في ذلك الكهف القديم

تدعو النهار

ليعود من قلب الجحيم

من بين أحلام المقابر والصخور

مازلت أحدو في الظلام رفاقتي

أطهو القصيدة في القفار

لابد من حطب ونار

بعض العواصف والعواطف والكلوم

فالشعر ذئب شارد

والقلب طير ناء

أحلامه من ماء

هل يذكر الآن الربوع

إما علت ناري وغنت بارحات الشوق

وقصيدتي لم تكتمل

رغم الزلازل والصواعق والضياع

رغم التطلع والتضلع والصراع

لابد من غوص إلى الأعماق

كي أستعيد الناي

من سلطة الأحجار

وعفونة الأنفاق

وأسوق أحلام الجياع

إلى هدير الآي

حيث المدى الخفاق

يحيى رحيق القلب

البحر ثار

وتكسرت في العمق أشجار الخنوع

ستحطم الأسطورة الأولى على الأمواج

ويعود قلبي للسطوع

ليضيء هذي الأرض .

2-هبة الأريج

مر الهواء بطيئا

يزاوج بين المياه و بين الحرائق

ومرت دموع اليتامى

تحدق في أعين الواقفين على الصخرة العاتية

وتكسر قلب الحجر

ترفع رايتها من جفون الأيامى

ومن وقفة النخلة العاليه

****

من صقل النجمة في دمي

وأشعل قلبي بصيحة

من ذا الذي آخى بين الحجارة والشجره

وصب أشعته بين عيني

فكف النشيج

وهب الأريج ؟

****

أيها الجبل غن للطير القادم من بجري

للجرح القادم من قهري

للنسر الثائر

والبسمة الباترة

يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم

لا يحطمنكم فرسي

****

على لساني تقف النسور

تستريح السفن

عودي إلى وجهك الأول

أيتها الداليــه

والبسي ضحكة وتعالي

لنصنع مجد االطفولة

فالنهار قريب

والنهر بايعني والشجر

عودي إلى قلبك الأول

وارسلي وردة لدموعي

فقلبي فراشــه

****

تلبسني القصيدة كي تشع

وألبسها كي أموت

بحاري سبعة وأنهاري بلا عدد

ودمائي موزعة في القفار

قل للمليحة تزدهي

فأنا هنا أدعو البحار

لتقوم صفا واحدا

فأصيد رائعة النهار

أنت قطرة من دمي أيها البحر

لاترتجف واتم لبحاري

البحر زهري

والأرض ناري .

3–طيـور الشــعر

ومازالت سماء الشعر ممطرة

عيون الزهر ناظرة إلى قلبي

فأنداء وأعشاب

تطوف في دمي صور أحاصرها بأهدابي

وتلمع في المدى سحب

تضخ العطر في أعطاف قافيتي

فأنسام وأطياب

طيور الشعر عاكفة على قلبي

تهدهده على أنغام قافية

فلي من طلعها خمر

ولي من خمرها روح وأكواب

تغاديني على أمل أصب الشهد في منقارها

فالقلب بستان يظل الروح

وهذا الصبح أنخاب .

ولي من رفة الأطيار أحلام

تساقيني الهوى صورا أنام على دواليها

فجنات وأعناب

إذا ما هدني الإعياء هبت من دمي شعل

تغذ الريح قافلة

وغنى النهر والغاب

أنا في جنة عرض الهوى فيها سماوات وأحقاب

ولي من جانب الطور سناءات

نداءات تكور ليلها العاري

فيصحو النور والطيب

أنا في دولة الإشراق تمتد سماواتي مدائن في عيون الشمس

تذرو روحها العاري فلا ظمأ يخامرني ولا جوع يساورني

ودانية ظلال الروح لاهم ولا صاب

ولي من دورة الأفلاك أنغام تفيض على المدى سورا

فتفتح في سماء العمر أبواب وأبواب

وتعرج روحي الأولى إلى غدها

تكور حلمها الآتي فينساب

فهذا الكون أشواق

وهذا العمر أطيار تهاجر في سماء الله

والأيام أسراب

تطاردنا لياليها بأحلام

تواريها نهارات

ويمضي العمر . . .

يمضي النهر والغاب .

